

DILMA BEATRIZ ROCHA JULIANO

***Engraçadinha: passagens e cortes.***  
**Nelson Rodrigues na Televisão.**

Dissertação apresentada como  
requisito parcial à obtenção do grau de  
Mestre. Curso de Pós-graduação em  
Literatura Brasileira e Teoria Literária,  
Universidade Federal de Santa Catarina.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. ANA LUIZA  
ANDRADE

FLORIANÓPOLIS  
1997

**“ENGRAÇADINHA: PASSAGENS E CORTES.  
NELSON RODRIGUES NA TELEVISÃO.”**

**DILMA BEATRIZ ROCHA JULIANO**

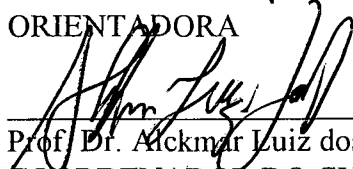
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

**MESTRE EM LETRAS**

Área de concentração em Literatura Brasileira, e aprovada na sua forma  
final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa Catarina.

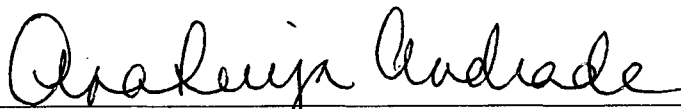


Prof. Dra. Ana Luíza Andrade  
ORIENTADORA




Prof. Dr. Aickmar Luiz dos Santos  
COORDENADOR DO CURSO

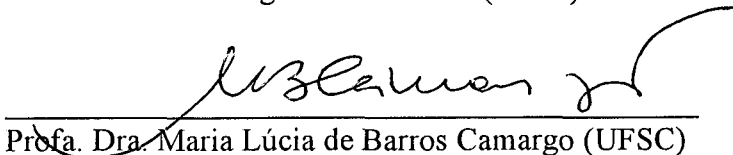
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dra. Ana Luíza Andrade  
PRESIDENTE



Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira (UERJ)



Prof. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo (UFSC)

Prof. Dra. Odília Carreirão Ortiga (UFSC)  
SUPLENTE

**Aos personagens centrais:**

*Cecilia* pelo esforço em entender o que eu fazia e dizia;

*Frederico* por incorporar os diálogos, mesmo que de forma transversa;

*Paulo*, o amante, por manter circulando o desejo do texto ao extra-texto, e vice-versa.

## Agradecimentos

À minha mãe e ao meu pai que me permitiram e mesmo na ausência se fazem presentes nos limites;

À Maninha, à Ana e à Rita que me balizam a vida;

À Luciene, sobretudo, por ter me autorizado a compartilhar das ‘Letras’;

Ao Sr. Lauro e à D. Aracy pelo filho e pelo respeito que me têm;

À Suzana como amiga que soube entender a distância que o trabalho impõe;

Ao Jorge pela amizade traduzida do espanhol;

Ao Artur que sabe ser ‘colega’ e me propiciou contatos;

Ao Carlos Gerbase pela pronta atenção e fornecimento do rico material;

À Prof<sup>a</sup> Miriam Grossi pelo inestimável incentivo e afeto;

À Prof<sup>a</sup> Maria Lúcia de Barros Camargo por “corrigir” esse trabalho desde a monografia do curso;

À Prof<sup>a</sup> Tânia Regina Oliveira Ramos pelo crédito inicial;

Em especial, à Prof<sup>a</sup> Ana Luiza Andrade por provar que lidar com a Literatura com seriedade e “rigor científico” pode causar grande prazer.

# SUMÁRIO

<b>RESUMO</b>	v
<b>ABSTRACT</b>	vi
<b>PELAS MÃOS DE NELSON RODRIGUES: FOLHETIM E TELEVISÃO</b>	7
<b>O ROMANCE-FOLHETIM E NELSON RODRIGUES</b>	19
OS FOLHETINS VINDOS DO ESTRANGEIRO	21
OS FOLHETINS DE NELSON RODRIGUES	35
<i>ENGRAÇADINHA</i> : MARCO FOLHETINESCO	44
Cronos na Dimensão Rodrigueana	49
As Aventuras no Registro das Farsas	54
Do Romântico Erotismo à Evidência do Sexo	59
REPETINDO E ATUALIZANDO	64
<b>TELEVISÃO: UM BEM OU UM MAL SIMBÓLICO?</b>	69
TELEVISÃO NO BRASIL	71
TELEDRAMATURGIA	84
A CULTURA E A INDÚSTRIA DA CULTURA	97
TELEVISÃO COMO BEM SIMBÓLICO	108
<b>E A PALAVRA SE FEZ IMAGEM...</b>	114
AS CENAS E O TEXTO	116
As Imagens se Reproduzem	117
Entre a Cópia e o Original	124
CONTEXTO DA CRIAÇÃO DA MINISSÉRIE	131
MINISSÉRIE E FOLHETIM: PRODUTOS QUE SE APROXIMAM	139
<b>EPÍLOGO</b>	142
<b>ANEXOS</b>	151
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	154

JULIANO, Dilma Beatriz Rocha. **Engraçadinha: passagens e cortes. Nelson Rodrigues na televisão**. Florianópolis: UFSC, 1997. 163 p. (Dissertação de mestrado) Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Luiza ANDRADE.

## RESUMO

Este trabalho propõe retratar as pontes entre o folhetim como forma de literatura industrializada e a televisão como veículo da indústria cultural e como bem simbólico (na cultura brasileira), a fim de localizar *Asfalto Selvagem: Engraçadinha seus amores e seus pecados* em sua passagem do jornal à televisão em alguns aspectos implicados nesse processo. Em primeiro lugar, na obra de Nelson Rodrigues, *Engraçadinha* destaca-se em sua travessia social de gêneros e como romance-folhetim. Em segundo lugar, há uma re-montagem histórica da teledramaturgia como pano de fundo propiciador de uma exposição do folhetim de Nelson Rodrigues. Em terceiro lugar, a passagem, propriamente dita, do folhetim à imagem, se por um lado reforça o caráter conservador da TV, por outro, atualiza a transgressividade erótica presente no texto rodrigueano, já como uma adaptação ao século XX do folhetim do século XIX.

JULIANO, Dilma Beatriz Rocha Juliano. **Engraçadinha: passages and cuts. Nelson Rodrigues in television.** Florianópolis: UFSC, 1997. 163 p. (mastership dissertation) Guider: Phd Ana Luiza ANDRADE.

## ABSTRACT

This work intends to relate the “*feuilleton*” as an industrialized literary form to television, both as a means to cultural industry and as a symbolic good (in Brazilian culture) so that *Asfalto Selvagem: Engraçadinha seus amores e seus pecados* can be situated in the process of its passage from the newspaper to TV. First, in Nelson Rodrigues’s work, *Engraçadinha* emerges both as a mark, in the context of the “*feuilleton*”, and in its social crossing of literary genres. Secondly, a historical remaking of the TV soap operas (in serials), as an adequate background for the exhibition of Nelson Rodrigues’s “*feuilleton*”. Thirdly, the so-called passage from “*feuilleton*” to image: on the one hand, the passage reinforces TV’s conservative character; on the other, it updates the rodriguean transgressive eroticism which was already a XX<sup>th</sup> century adaptation of the XIX<sup>th</sup> century “*feuilleton*”.

PELAS MÃOS DE NELSON  
RODRIGUES:  
FOLHETIM E TELEVISÃO

*“O desenvolvimento traz um  
medonho estímulo erótico. Nunca o  
brasileiro foi tão obsceno. (...)*

*É uma obscenidade histórica.”*

(RODRIGES, 1994, p.551)





Falar de cultura na contemporaneidade é pressupor a mídia e com ela todo o processo de transformação da percepção artística. Esse processo não teve início no interior da ‘arte’. Essa é que vem sendo atingida desde o século XIX através dos processos técnicos introduzidos pelo capitalismo. O capital infiltrou-se em todos os espaços sociais e, como não poderia deixar de ser, alcançou a esfera artística.

Para Walter Benjamin é a transformação técnica da arte que lhe proporcionou a autonomia. Antes disso, a arte tinha o caráter de culto. O objeto artístico com a embalagem mercadológica proporciona a abertura das comportas da produção artística e as ‘artes’ se proliferam. E todas as suas manifestações se contagiam e incorporam os ingredientes técnicos da época, de certa forma, corporificados na expressão ‘indústria cultural’: principalmente no sentido do descontínuo, da fragmentação e da possibilidade de reprodução.

Nas artes literárias, especificamente, são os jornais que primeiro tensionam as relações no interior desse campo. É na França, em meados do século XIX, que se inicia a publicação de textos ficcionais recebendo a denominação folhetim, pois precisava ser marcada a distinção do que já havia antes, uma vez que na sua chegada instalou-se a celeuma quanto aos seus textos serem ou não literatura e a que gênero pertenciam. O romance, naquele momento, fora ‘manchado’ pela máquina. Classificada a literatura, classificados os autores, classificado o público. Estava determinada, assim, a hierarquia dos gêneros romance e folhetim, sendo, numa primeira instância, o romance canonizado como erudito e o folhetim como popular.

Embora nada invalide as questões sobre a forma, o conteúdo, a função e outros critérios histórico-críticos que sempre estiveram presentes nos debates sobre as artes, fica patente a inserção das determinações de classe social e econômica nas legitimidades do cânone. Eram as ‘artes’ que se adequavam às sociedades, que por força da Revolução Industrial, viam emergir as classes trabalhadoras distintas da burguesia, e essas distintas da nobreza; ou seja, a hierarquia, nas ‘artes’, acompanha

as delimitações classistas que se impunham no interior das relações de capital. Podemos afirmar, com Pierre Bourdieu, que o valor de distinção das manifestações artísticas é forjado pelas concepções de classes sociais, culturais e econômicas de cada sociedade em particular. Justificando a divisão primeira de erudito e popular.

Esta noção de formação do cânone encontra respaldo em Pierre Bourdieu desde as suas teorias sobre os bens simbólicos, já tão reconhecidas e amplamente utilizadas. A hierarquização dos gêneros denota o quanto do prestígio do romance sobre o folhetim é da ordem do simbólico, pois a construção do cânone se faz na cultura e não é possível encontrar o valor de prestígio na imanência do objeto - romance e folhetim -, determinando que o poder é simbólico. Parece-nos útil a concepção de valor atribuído na dimensão deste trabalho, uma vez que a tomada de consciência desta construção sócio-cultural tende a fissurar a crença na legitimidade do romance e ilegitimidade do folhetim, revelando a arbitrariedade dos conceitos ‘erudito’ e ‘popular’. O que torna relevante a intenção de desvendar as tramas pelas quais este poder se criou, e quais as funções que desempenha nos processos sociais.

Os avanços tecnológicos (indústria cultural) e a globalização com seus efeitos político-ideológicos vêm servindo de cenário para uma crítica das transformações sociais que revisam, questionam, e até deslocam paradigmas com os quais eram obtidas inúmeras definições. Os gêneros literários, por exemplo, seriam identificados quanto à forma, público a que se destinavam, linguagem apropriada, temática, etc. Embora alguns destes critérios ainda possam ser apontados numa leitura histórica classificatória, como afirmamos anteriormente, torna-se cada vez mais patente a impossibilidade de ‘purificação’ dos gêneros, da mesma forma que as fronteiras dos meios de comunicação têm sido, frequentemente, borradas na feitura de seus produtos.

Esses transpassamentos é que estão na origem desse trabalho de dissertação, fazendo com que optássemos especificamente em focalizar um folhetim, tanto pelo

caráter ‘complicador’ que ele introduz no panorama literário; quanto por ter em suas características de corte, temática, excessos melodramáticos e público, plena identificação com a indústria cultural.

Essas duas dimensões implicadas no folhetim - controvérsia e indústria cultural -, ‘caíram como uma luva’ na eleição de Nelson Rodrigues como autor representativo da literatura brasileira. Se por um lado sua obra, pelo menos em parte, tem legitimidade junto ao cânone, por outro, resiste à “unanimidade burra” e provoca o debate, mantendo-se polêmica e resistente aos enquadramentos rígidos de gênero.

É certo que quando Nelson Rodrigues se dedica profissionalmente ao *fait divers* como repertório de onde alavanca seus próprios folhetins, estes já conviviam com o público leitor brasileiro e estavam perfeitamente adaptados por conta de suas abordagens temáticas, linguagem, sucesso firmado no exterior e baixo custo de produção e aquisição em relação aos demais textos ficcionais.

Mas, ainda, era vasto o corpus, pois Nelson Rodrigues produziu muito, e durante muito tempo, nos jornais. No entanto, a escolha de *Asfalto Selvagem. Engraçadinha: seus amores e seus pecados*.<sup>1</sup> não foi gratuita. A preferência se firmou nas qualidades que esse folhetim possui de retratar uma época da sociedade brasileira abundante em mudanças que caracterizaram a modernização do país; e também por se tratar de um texto que repisa clichês folhetinescos ao mesmo tempo que os reveste de atualidades. Como o próprio título parece indicar são as mudanças sociais, a dimensão urbana das relações sociais representadas no asfalto selvagem; e são, também, as mudanças sexuais, as transgressões que se tecem nas

---

<sup>1</sup> No decorrer do texto, o título do romance-folhetim será utilizado de forma reduzida: *Asfalto Selvagem*...

transformações da sociedade, protagonizadas por *Engraçadinha* com seus amores e seus pecados.

*Asfalto Selvagem...* foi, originalmente, escrito sob a forma de folhetim diariamente publicado no *Jornal Última Hora* entre agosto de 1959 e fevereiro de 1960 e, seguindo o caminho dos folhetins anteriores, recebeu uma impressão posterior (1961) em forma de livro, ‘transformando-se’ em romance.<sup>2</sup> Sob a forma de romance-folhetim, obteve insinuante capa. Nela, uma figura de mulher seminua veste apenas um sumário biquíni que se desprende, como um pacote sensual que desatava seus nós, abrindo-se ao leitor. A embalagem era a propaganda do produto? Era *Engraçadinha* que se punha à venda pela capa?<sup>3</sup>

O autor divide a narrativa do drama da protagonista em duas partes: *Engraçadinha seus amores e seus pecados dos doze aos dezoito* e *Engraçadinha seus amores e seus pecados depois dos trinta*. Na primeira parte, *Engraçadinha*, uma adolescente alegre, vivaz e voluntariosa, é criada desde cedo pelo pai e três tias devido à morte precoce da mãe. Mora, também, na casa, em Vitória - Espírito Santo, *Silvio*, que é ‘primo’ de *Engraçadinha*, órfão de pai e mãe. Ela possui um namorado - *Zózimo*, o qual encarna a figura da docilidade servil e da falta de determinação. No entanto, não seria por este homem que *Engraçadinha* iria apaixonar-se, dele não poderia esperar nenhum gesto de passionalidade e, por ele, ela sentia um profundo desprezo.

---

<sup>2</sup>No prefácio do livro *Asfalto Selvagem: Engraçadinha seus amores e seus pecados*, Companhia das Letras (1994), Ruy Castro diz que a primeira publicação em livro foi em 1961, pela extinta Editora J. Ozon. No entanto, em *O Anjo Pornográfico* (1992) a data da publicação em livro é de 1960. Este, também, é o ano referido na “Cronologia da Vida e Obra” em *Teatro Completo*, Nova Aguilar (1993), organizado e prefaciado por Sábato Magaldi.

<sup>3</sup>A capa da edição de 1961 reproduz-se aqui contraposta à da edição de 1994, com a qual trabalhamos, na página 20 dessa dissertação.

Como a paixão de *Engraçadinha* por *Silvio* já não podia mais ser contida, na noite do noivado dele com *Letícia*, ela o convida à biblioteca onde se abre em total nudez num ato de sedução. *Letícia*, também prima de *Engraçadinha*, sua amiga e confidente, se revela apaixonada, e num brusco e inesperado beijo na boca declara seu amor homoerótico. A partir daí, enojada, *Engraçadinha* passa a rejeitá-la.

*Engraçadinha*, ao envolver-se com *Silvio* - neste momento, ainda, seu ‘primo’ - mantém com ele relações sexuais, pensando estar transgredindo apenas ‘pequenas’ normas sociais reservadas ao feminino, como a iniciativa para o sexo, a explicitação do desejo e a completa nudez do corpo. Em seguida, ao serem descobertos pelo pai, surge a grande revelação: *Engraçadinha* e *Silvio* são irmãos. O mesmo ato que lhes dá prazer passa, por obra da lei moral formulada pela cultura, a desencadear grande sofrimento e desgraça familiar. E *Silvio* marca no corpo a punição pela transgressão, não movido pela culpa do incesto do qual era ignorante, mas pela busca pulsional que teve no prazer a exuberância para além da conduta civilizatória. Com uma navalha, *Silvio* castra-se.

Mesclam-se às referências cotidianas os diálogos interiores dos personagens atônitos com a violência, e disto se sobressai a figura de *Dr. Arnaldo* - pai de *Engraçadinha*, que alterna momentos de confusão mental e reflexões sobre os fatos. Nesses últimos, manifestava sua culpa (não pela sedução da cunhada e conseqüente traição ao irmão) pela revelação de seu desejo no passado, que vinha conspurcar toda a farsa de correção, de conduta ilibada: um verdadeiro ícone da moral e decência da sociedade brasileira que ele havia criado em torno de sua pessoa. E, em meio a um tumulto de imagens que se sobrepõem, suicida-se com um tiro.

Mas o desejo não conhece a lei e a pulsão que compõe sua subjetividade não se extingue, sendo projetada por *Engraçadinha* em seus filhos - *Durval* e *Silene*. O que nos encaminha à segunda parte do drama.

Toda a trama da segunda parte do romance é tecida por *Silene* (ou quem sabe *Engraçadinha* intocada pelo tempo) e *Dr. Odorico* - um velho conhecido dos tempos de Vitória, que ao reconhecer em *Silene* a imagem de *Engraçadinha* (tal mãe, tal filha), vê reacenderem-se as chamas do desejo de sugar o corpo voluptuoso da moça de 20 anos atrás.

Nelson Rodrigues compõe *Dr. Odorico* como em um quadro onde, sob a interface do público e do privado, pode ser lida a sociedade brasileira da época. Ele é um juiz que, por vezes, se confunde com o sistema que representa, como se ele fosse o próprio Judiciário, uma autoridade acima de qualquer interrogação ou suspeita. *Dr. Odorico* serve a Nelson Rodrigues, também,<sup>02</sup> em seus propósitos jornalísticos, ao ancorar o cotidiano carioca com seus costumes ‘modernos’ (o cinema estrangeiro, os ‘transviados’, o erudito que se populariza,...) e seus políticos e intelectuais *flaneurs*.

*Engraçadinha*, depois dos trinta, é evangélica batista. Separou o prazer do corpo, oferecendo a *Zózimo* somente este último, e desempenhando suas funções de reprodutora e mãe dedicada. Reserva-se às pequenas felicidades de uma vida rotineira e simples, cumprindo a parte que ‘cabe à mulher’ no projeto capitalista-burguês.

Mas, como se o ‘pecado’ fosse hereditário, ou a ‘lascívia’ seu implacável algoz, a angústia de *Engraçadinha* recomeça: é *Zózimo* que lhe exige a alma - não mais satisfeito somente com o corpo; são *Durval* e *Silene*, que a seus olhos, estão a um passo de reeditar o incesto; e é *Dr. Odorico* que lhe insinua a convivência no corpo de uma mulher que é muito mais do que uma ‘mãe de família’. Entra em cena a figura do amante - *Luís Cláudio*, aquele que dará a *Engraçadinha* a possibilidade de prazer na transgressão. Ela e *Luís Cláudio* se amam na rua, no carro, na chuva; o amor percorre seus corpos sem as dobras promovidas pelas regras históricas, e



praticam um sexo ‘tão indigno’ que só pode ser insinuado por Nelson Rodrigues por meio de reticências, meias palavras e cortes que, no entanto, sugerem um inteiro.

Toda mirada crítica sob a moral social e sexual feita no decorrer do drama permite ao autor, no final, deixar frestas nos modelos, como que em busca de uma verossimilhança que não apazigua pela ingenuidade mas aponta a hipocrisia que desconforta. A ascensão econômica da família se efetiva, porém, por ordem de uma herança e não pelo trabalho, como falseia o discurso capitalista. A paixão insolente que não se submete às normas não encontra no casamento um espaço de expressão, e precisa, ainda, da margem para se formular. E, o que fica em aberto é o espaço de leitura da vida que Nelson Rodrigues ‘doa’ perversamente ao leitor, pois não há possibilidade de encaminhar as estórias sem final senão pelas reconhecidas ruas de nossos próprios cotidianos, onde figuram clareiras e densidades; becos e avenidas; prazer e desprazer; interditos e transgressões.

E como se o romance-folhetim e o autor não fossem motivações suficientes para um trabalho dissertativo... Pronto! A arte de Nelson Rodrigues está por toda a parte. E é pelo braço forte da indústria cultural que seus textos saem dos espaços ‘auráticos’ encadernados e dos teatros aristocratizados e se popularizam pela TV.<sup>4</sup> É Nelson Rodrigues que se expõe às infinitas leituras num movimento rápido cruzando, hierarquias, percorrendo epicentros, entrando/saindo dos espaços reservados e dos públicos. No eixo das contradições, Nelson Rodrigues ao mesmo tempo que apontava para a burrice das unanimidades, perseguia o ideal de aprovação da crítica e do reconhecimento do público. E, finalmente, os anos 90 celebram este ideal, ainda que ao largo das unanimidades.

---

<sup>4</sup> O folhetim de Nelson Rodrigues recebeu também três versões cinematográficas: *Asfalto Selvagem*, em 1964, sob direção de J. B. Tanko que retratava a primeira parte da história. A segunda, também dirigida por J. B. Tanko, em 1966, chamou-se *Engraçadinha depois dos trinta*. E a terceira foi filmada em 1981, sob direção de Haroldo Marinho Barbosa, intitulada *Engraçadinha*.



A Rede Globo de Televisão produziu adaptações e levou ao ar dois momentos jornalísticos-ficcionais de Nelson Rodrigues: o romance-folhetim *Asfalto Selvagem*...., em 1995; e as crônicas de *A Vida como ela é*, em 1996. O primeiro foi veiculado sob a forma de minissérie intitulada *Engraçadinha: seus amores e seus pecados* e *A Vida como ela é* teve seu nome mantido e foi exibida em episódios dominicais incorporados ao programa “Fantástico”.

A minissérie, acompanhando a tradição periodística do folhetim, foi apresentada em vinte capítulos diários, à exceção dos sábados e domingos, sob a direção de Denise Saraceni e adaptação de Leopoldo Serran em colaboração com Carlos Gerbase.<sup>5</sup>

Em sua cortina de abertura, que é como uma capa de romance-folhetim, mostra uma mulher que insinua sua nudez, despindo-se protegida por um biombo de ferro rendado. À nudez completa advém a tempestade provocando a queda da taça que espalha o vinho, colorindo a cena. Novamente, o corpo nu de mulher ‘ilustra’ o produto, acrescidos, neste caso, da tempestade e do derramamento de ‘sangue’ que vaticinam os perigos contidos nas transgressões do erotismo.

Na minissérie foram mantidos os mesmos personagens do romance-folhetim e reproduzida grande parte dos diálogos, o que nos leva a afirmar a relativa ‘fidelidade’ na adaptação. Programa de visível qualidade técnica, cujas encenações revelaram o bom desempenho dos atores convidados, bem como dos que atuaram em homenagem a Nelson Rodrigues. É reconhecida a preocupação artística na montagem dos cenários e figurinos, tornando-o um produto de elevado padrão estético.

---

<sup>5</sup> Por questões práticas de disponibilidade de acesso à equipe técnica, foi com Carlos Gerbase que realizamos uma entrevista em outubro de 1996. As informações obtidas neste contato serão utilizadas no decorrer deste trabalho.

A estória de *Engraçadinha*, tal como o folhetim, foi apresentada em duas partes encenadas em Vitória do Espírito Santo e no Rio de Janeiro. E os acontecimentos acompanham as descrições feitas por Nelson Rodrigues. A passagem da palavra à imagem é a substituição de um sentido a outro, podendo se constituir num processo que se aproxima ou se afasta do signo. No entanto, esta passagem não dispensa o signo como referência, ele toma outra representação - a da imagem - mas mantém a palavra. Na televisão a palavra antecede à cena.

A partir de sua origem européia o folhetim chega ao Brasil mesclado pelas características adquiridas em cada país nos quais já se fazia presente: França, Inglaterra e Espanha. A primeira ‘fatia’ deste trabalho de dissertação se faz através de uma reconstituição desse desembarque do folhetim no Brasil, e como ele vai se desenvolver aqui, pelas mãos de Nelson Rodrigues. *Asfalto Selvagem...* é o ponto sob o qual nos fixaremos para mostrar as formas copiadas e renovadas da tradição folhetinesca do século XIX que vão aparecer na construção da obra do autor.

A segunda parte do trabalho pretende estabelecer ligações entre as ‘velhas’ formas de narrativas folhetinescas e as ‘novas’ formas - a televisão, mais especificamente a teledramaturgia brasileira como produto cultural mais representativo do valor simbólico da televisão no Brasil. Aqui está inserido o conceito de indústria cultural e a maneira como esse conceito hoje já faz parte da concepção de cultura. A televisão se inclui neste contexto com sua posição política e ideológica profundamente marcada, e não sob a forma de imparcialidade como se pretende enquanto veículo que se dirige às massas.

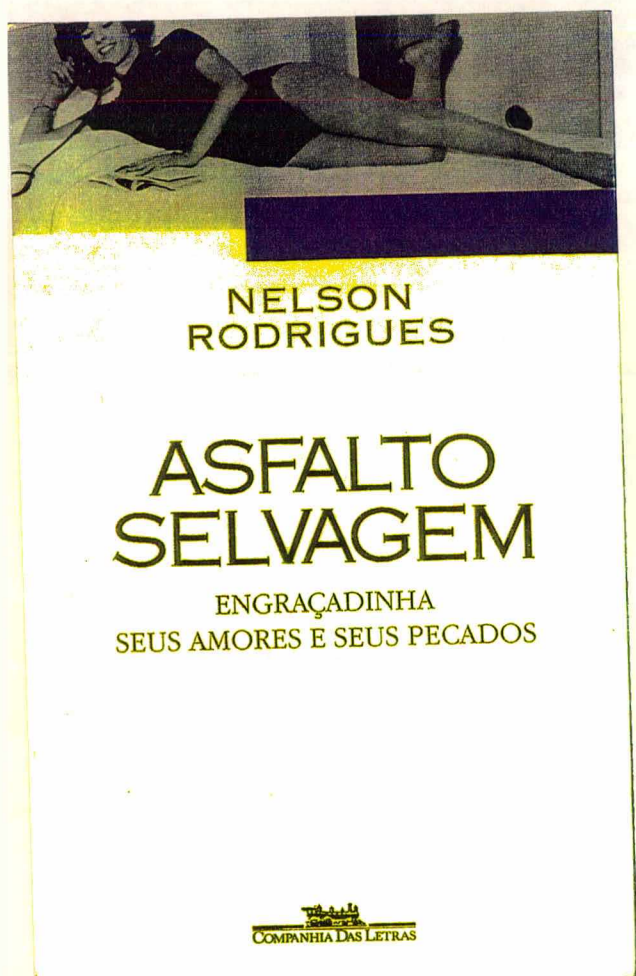
Ao fazermos um paralelo entre o romance-folhetim escrito por Nelson Rodrigues e a minissérie da Rede Globo, na terceira parte do trabalho, pretendemos apontar as semelhanças e diferenças presentes no processo de deslocamento da palavra escrita à imagem. O processo de adaptação do texto rodrigueano ao programa de televisão determina alguns destes deslocamentos, sem que os isente por

completo do caráter ‘tradicional’ que o veículo mantém dentro da sociedade brasileira.

O que enfim intencionamos mostrar é a trajetória do folhetim dentro da indústria cultural. Desde sua origem jornalística ele vem se mantendo e renovando como procedimento narrativo, chegando, até o momento, a tornar-se discurso imagético aplaudido na televisão. O objetivo central deste trabalho é o de colocar em questão alguns aspectos da apropriação da literatura pela televisão (indústria cultural), considerando a contextualização sócio-político-cultural que emoldura as criações literárias e a veiculação das manifestações culturais produzidas pela indústria midiática. É, no mínimo, temerosa a abordagem deste objetivo em todas as suas múltiplas possibilidades de discussão. No entanto, propomos adentrar neste terreno, recheado de áreas de conflito, e a partir daí problematizar estas questões.

O ROMANCE-FOLHETIM  
E  
NELSON RODRIGUES

*“- Amor no duro! Amor de folhetim da Vecchi!”* (RODRIGUES, 1994, p.552)



## OS FOLHETINS VINDOS DO ESTRANGEIRO

Uma pesquisa bibliográfica sobre folhetim ou romance-folhetim dentro das teorias literárias encontra exíguas fontes de consulta. O que temos encontrado freqüentemente é sua menção no contexto de discussões que lhes são pertinentes sobre reprodutibilidade técnica, indústria cultural, baixa literatura, etc. No entanto, o folhetim como tema central, desde suas origens européias até seu desenvolvimento no Brasil, recebeu oportuna e recente atenção por parte de Marlyse Meyer (1996), em *Folhetim: uma história*, trabalho no qual nos apoiaremos, em grande parte, para um breve histórico desta forma de literatura.

Para Meyer, o jornal é o *habitat* originário do folhetim, que teria sido “inventado pelo e para o jornal”. Sendo assim pelo objetivo para o qual foi criado - ou seja, para atingir um público mais amplo e, conseqüentemente, aumentar a tiragem dos jornais, o ponto de interseção entre a discussão do folhetim e aquela da indústria cultural é a origem do primeiro. Enfim, na medida em que se apresentava em episódios fatiados, o folhetim tem forma descontínua e é, portanto, característico de um mundo moderno regido pelas regras capitalistas.

A priori, estamos trabalhando com uma distinção entre os termos folhetim e romance-folhetim que se complexificará na medida do afluxo de outras variáveis no decorrer deste trabalho. Por folhetim entendemos um texto publicado de forma seriada em periódico de grande circulação; por romance-folhetim, a compilação em um mesmo volume de toda a série. O folhetim, como expressão literária com características melodramáticas, é o espaço onde se dramatiza o cotidiano de uma sociedade burguesa, tendo no corte de cada episódio sua marca fundamental de estrutura. Daí a importância dada ao suspense, antecipando o final de cada corte das séries.

A origem francesa da palavra folhetim - *feuilleton* - nos remete a outro importante cruzamento desta temática: o seu baixo valor de legitimidade na hierarquia dos gêneros literários. Antes de se tornar uma referência literária, *feuilleton* foi sinônimo de *rez-de-chaussée* (em francês, “rente ao chão” ou “rodapé”), ou seja, um espaço geograficamente situado nas linhas mais abaixo do corpo central dos jornais, onde se publicavam textos destinados ao entretenimento dos leitores. Ora, esta localização não corresponde ao lugar que lhe fora reservado, desde logo, numa escala que se rege por um cânone literário? O lugar rente às margens parece acompanhar o folhetim desde sua criação.

Do continente europeu, chegaram ao Brasil os folhetins e romances-folhetins vindos da França, da Itália, da Inglaterra e da Espanha, tendo cada uma destas nacionalidades características particulares de inserção na cultura brasileira. Ao invés de discorrer sobre as ‘origens’ do folhetim, parece-nos mais oportuno aqui uma concisa introdução sobre algumas ‘influências’ estrangeiras no folhetim nacional.

Segundo Marlyse Meyer (1996), os folhetins vieram da França em maior quantidade e receberam pronta aceitação por parte do público, pela semelhança do momento histórico francês - à época da Revolução Industrial - com o do Brasil que vivia uma “reforma de classes”, saindo do regime escravocrata e vendo emergir a classe trabalhadora “não menos explorada”. Daí o sucesso dos temas vindos do estrangeiro que se assemelhavam, na identificação, com reivindicações sociais de uma classe operária em formação.

Para Gramsci (1986), a apreciação do romance-folhetim pelo povo vem do conteúdo e não do valor estético ou estilístico, nas suas palavras “o povo é conteudista” (p.124), o que vem corroborar os argumentos de Marlyse Meyer (1996):

*“E, apesar das diferenças, ou por causa delas, pode-se fazer o jogo das homologias entre o país moderno onde a*

*Revolução Industrial está se instalando e o país onde a força de trabalho é escrava, mas onde também já entra o trabalhador 'livre', igualmente explorado. Não faltam semelhanças entre situações romanescas e situações vividas. O tema do contramestre, por exemplo, ou a relação entre chefe e mulher operária, da exploração das famílias de imigrantes 'livres' pelos fazendeiros, das crianças da cidade, ...” (MEYER, p.392)*

Ou seja, é a temática de realismo sociológico dos dramas franceses - a exemplo dos folhetins de Eugène Sue - que teria despertado o interesse do leitor brasileiro. Gramsci (1986) atribui o sucesso do melodrama<sup>6</sup> francês na Itália, em seus “elementos essenciais”, à sensibilidade das pessoas em todos os países. Segundo ele, houve uma relação histórico-popular e não artístico-crítica; Gramsci exemplifica: *“Verdi, como artista, não pode ser comparado, por assim dizer, com Eugène Sue, se bem que se deva assinalar que o êxito popular de Verdi só pode ser comparado ao de Sue, ...”*<sup>7</sup> (p.77)

Embora reconhecendo as estruturas hierarquizantes dentro das quais as artes estavam confinadas, o autor não vê, na comparação, o desprestígio de um ou de outro. O que ele salienta é a aproximação da literatura às classes populares, através de um gênero que vem tematicamente ao encontro do momento histórico por elas vivido.<sup>8</sup> Neste sentido, podemos acrescentar a observação de Gramsci (1986) quanto

---

<sup>6</sup>O conceito de melodrama será tratado em momento oportuno para não correremos o risco de reducionismo ou redundância num tema fundamental posteriormente.

<sup>7</sup>Gramsci, no entanto, acrescenta que para o cânone da música, especialmente para os críticos wagnerianos, Verdi seria comparado artisticamente a Sue.

<sup>8</sup>Estamos utilizando gênero literário no sentido enunciado por Raymond Williams (1979, p.179): *“A tentativa mais consistente de agrupar e organizar a multiplicidade de notações e convenções, evidente na escrita, em modos específicos de prática literária,...”*



ao terreno fértil que encontrou o “romance de folhetim francês” no mercado literário da Itália devido à:

*“...ausência de uma literatura nacional-popular, devida à ausência de preocupações e de interesses por estas necessidades e exigências, deixou o ‘mercado’ literário aberto ao influxo de grupos intelectuais de outros países, que - ‘populares-nacionais’ em sua pátria - também o foram na Itália, dado que as exigências e necessidades que buscavam satisfazer são similares também na Itália.” (GRAMSCI, p.17)*

Da Itália, a grande contribuição melodramática à cultura brasileira vem com a ópera, cuja presença teve marcante influência na apreciação dramatúrgica no país. Tendo como público a grande massa de imigrantes, que se encarregou de difundir o gosto entre os brasileiros, a ópera-melodrama italiana intermediou o tempo entre uma “sociedade de iletrados, analfabetos ou pouco afeitos à leitura”<sup>9</sup> e a que viria a perseguir esta expressão de sentimentos na literatura popular do folhetim nos jornais.<sup>10</sup> Além disso, Marlyse Meyer (1996) vê no desempenho cênico da ópera outro elemento de sedução do público brasileiro à expressão melodramática:

*“...o que nos aproxima de melodrama - o comportamento cênico das cantoras, sua maior ou menor capacidade de transmitir emoções, sua maior ou menor adequação aos sentimentos expressos pelo libreto, cujos trechos vêm sempre citados no italiano original.” (MEYER, p.331)*

---

<sup>9</sup>Expressão utilizada por Antonio Candido (1985, p.81) ao analisar a influência do público de oitiva na formação da literatura nacional.

<sup>10</sup>Beatriz Sarlo (1985, p.16) destaca a inquestionável importância dos efeitos sociais dos folhetins na motivação do povo à alfabetização, colaborando na implantação do hábito de leitura e desenvolvendo as habilidades adquiridas no processo de alfabetização.

O final do século XIX e início do XX são marcados pelo trânsito dos textos da ópera, do teatro, do romance, do melodrama e do folhetim. A passagem de um meio a outro atingia um público mais abrangente.

*“O culto à ópera e ao bel canto continua tempo afora pelo Brasil, abarcando encasacados e populares, participando dessa outra mistura geral de formas, ritmos, harmonias e gêneros musicais que jorram pela Belle Époque brasileira. Mistura geral que elimina fronteiras de gêneros, de público, de palco, do teatro lírico ao circo, passando pelo chope berrante.”* (MEYER, 1996, p.333)

O alargamento de público da literatura popular abriu um espaço de mercado percebido e ocupado pela editora italiana Vecchi, sendo esta responsável pela impressão, divulgação e distribuição de grande quantidade de folhetins no Brasil. Instalada por volta de 1910, sediada no Rio de Janeiro, a editora traduzia da Europa os folhetins de maior repercussão, tanto para o português quanto para o italiano, obtendo, assim, sucesso imediato junto ao público de imigrantes.<sup>11</sup> A marca editorial de folhetim criada pela Vecchi tornou-se tão forte que a editora passou a servir de referência para os próprios elementos presentes tanto nos romances-folhetins como nos folhetins.<sup>12</sup>

Marlyse Meyer (1996) divide a história do folhetim em três fases. A primeira, inaugurada por Alexandre Dumas e Eugène Sue, que produziram seus folhetins “*em duas vertentes principais: a do folhetim histórico e a do folhetim realista*” (p.61). A

---

<sup>11</sup>Será esta mesma editora que, mais adiante, vai introduzir a chamada imprensa feminina com o lançamento dos romances fatiados, as revistas e fotonovelas aqui no Brasil.

<sup>12</sup>Nelson Rodrigues faz “*dos folhetins da Vecchi*” adjetivo para qualificar um sentimento onde apareceria caracterizado o excesso próprio da expressão melodramática; isto aparece nas palavras de Luís Cláudio, o amante de *Engraçadinha*, que servem de epígrafe a este capítulo.

segunda fase, que vai de 1851 à 1871, é marcada por *Rocambole* e suas aventuras, da autoria de Ponson du Terrail. A terceira relaciona-se ao que a autora chama “romance da vítima”, onde há uma aproximação entre o sentimentalismo e o realismo social. Essa fase compreende o período de 1871 a 1914 e é representada pelos folhetins escrito por Xavier de Montépin.

Dentre as três etapas fixadas pela autora, a que tem mais impacto no Brasil é a terceira. O dito “romance da vítima” causou no Brasil uma imensa abertura dos meios de comunicação de massa - é esse o folhetim que a indústria cultural brasileira mais largamente editou. Essa fase trata especificamente do amor e dos sentimentos; seu público é feminino por excelência, já que as mulheres começam a ter acesso a um território que antes era masculino.

Quanto à questão do folhetim inglês, tratado pela autora, a característica que mais salta aos olhos é a estreita ligação que ele estabelece entre as mulheres e a literatura. As mulheres atuam na produção da maioria deles, na tradução de tantos outros, e até no mercado editorial e divulgador (como proprietárias das salas e gabinetes de leitura, organizadoras de eventos literários), sem contar o número de mulheres que se utilizaram de pseudônimos masculinos para ingressar e ‘sobreviver’ no espaço da literatura. Novamente citamos Marlyse Meyer (1996) neste aspecto:

*“Aquele maremoto romanesco que inundou a Europa (...) submergiu igualmente a Inglaterra (...) em meados do século XVIII (...) prolongando-se pela era vitoriana adentro (...). E lá também, e talvez ainda mais e bem antes, estabeleceu-se a poderosa instituição da circulating library, o gabinete de leitura de aluguel. A voracidade dos leitores era tamanha que a circulating library determinava não só a produção como impunha títulos a priori à sua muito dócil mão-de-obra, geralmente feminina. A poderosa Minerva Press*

*monopolizava a indústria e a distribuição novelesca, inundando o mercado com seus livrinhos in-12º, sendo vilipendiada pela crítica ‘apocalíptica’ coeva e hodierna.”*  
(MEYER, p.38)

Outro trabalho dedicado ao gênero literário em questão, também importante e já citado anteriormente, foi realizado por Beatriz Sarlo (1985), que ao estudar as narrativas de circulação periódica na Argentina entre 1917 e 1927 (subtítulo do livro), as identifica como pertencentes ao eixo dos sentimentos. É sempre o amor (e todo seu campo semântico) que vai mover estas narrativas:

*“... el amor es la más interesante de las materias narrativas, diseñan un vasto pero monótono imperio de los sentimientos, organizado según tres órdenes: el de los deseos, el de la sociedad y el de la moral. Estos órdenes deben entrar necesariamente en conflicto para que las narraciones sean posibles. Y en estos relatos, cuando los deseos se oponen al orden social, la solución suele ser ejemplificadora: la muerte o la caída.”*<sup>13</sup> (SARLO, p.11)

Apesar de não ter público exclusivamente feminino, todos os estudos apontam este como destinatário das narrativas periódicas, o que é indicado pelas propagandas anunciadas, bem como pelas sugestões explícitas de serem “próprias para senhoras e jovens adolescentes”. Para Beatriz Sarlo (1985), está no “império dos sentimentos” a principal característica de público, sem, no entanto, desprezar o fato de se tratarem

---

<sup>13</sup> “... o amor é a mais interessante das matérias narrativas, descrevem um vasto, porém monótono, império dos sentimentos, organizado segundo três ordens: a dos desejos, a da sociedade e a da moral. Estas ordens devem entrar, necessariamente, em conflito para que as narrações sejam possíveis. E nestes relatos, quando os desejos se opõem à ordem social, a solução geralmente será exemplificadora: a morte ou o declínio.” (Tradução nossa)

de narrativas de “*Lectura veloz, más de placer que de aprendizaje; lectura para gozar, para comentar con los pares y estar enterado.*”<sup>14</sup> (p.39) Esta observação afasta as narrativas de um público que está em busca, na ficção, de um realismo cotidiano, mas que, ao contrário, projete este cotidiano no potencial de felicidade e resolução de conflitos que se representam simbolicamente através dela.

Acrescentaríamos que a aproximação das mulheres à literatura de folhetim está na marca divisória presente na concepção de público e privado, que, desde o século XVIII, vem delimitando espaços reflexivos para homens e mulheres. Na medida em que esta literatura se concentra nas relações familiares, de casamento e relacionamentos afetivos, ou seja, assuntos de foro privado, não é difícil perceber que tenha se enquadrado tão bem na esfera dos assuntos, quase de exclusividade, ‘femininos’.<sup>15</sup>

Os folhetins providos da Espanha vão chegando ao Brasil no final do século XIX, inscrevendo a vertente denominada por Marlyse Meyer (1996) “desgraça pouca é bobagem” e tendo sempre por final a aclamação dos valores virtuosos. Ela os explica: “*Nele e congêneres vão se encontrar cortes de honradas, virtuosas ricas e pobres órfãos virgens, esposas irmãs, adultérios involuntários, mulheres perdidas (por erro), estupros e seus hediondos efeitos, ‘tremendos incestos’, lágrimas e sofrimentos mil, (...).*” (p.322)

---

<sup>14</sup> “Leitura rápida, mais de prazer do que de aprendizagem; leitura para gozar, para comentar com os pares e estar informado.” (Tradução nossa)

<sup>15</sup>Philippe Ariés (1981, p.16) faz interessante estudo recuperando as origens da divisão de público e privado tal qual hoje a concebemos, ele diz: “*A época (século XVIII) não é somente a da Revolução Industrial, é também a de uma grande revolução da afetividade. Esta até então fora difusa, repartida sobre uma certa quantidade de sujeitos, naturais e sobrenaturais: Deus, santos, pais, filhos, amigos, cavalos, cães, pomares e jardins. Mas vai agora concentrar-se no interior da família, sobre o casal e os filhos, objetos de um amor apaixonado e exclusivo, que a morte não fará cessar.*”

A tradição de literatura popular hispânica também é de extrema importância para o estudo brasileiro, uma vez que o excesso melodramático que a caracterizaria está presente, desde o início, na história do descendente mais atual do folhetim que é a televisão.<sup>16</sup>

Ao analisar o melodrama em Nelson Rodrigues, Sebastião Milaré (1994) afirma que o melodrama está no berço da dramaturgia do Brasil e da América hispânica, uma vez que haveria um sentimento melodramático aqui que se identificaria perfeitamente com esta expressão artística.

*“Na América Latina, o melodrama foi introduzido na época das ‘libertações nacionais’, início da formação de consciências nacionais. Aclimatou-se muito bem, já que o ‘sentimento latino-americano’ é essencialmente melodramático. No Brasil, como na América espanhola, o melodrama está no berço da dramaturgia.” (MILARÉ, p. 21)*

Neste aspecto é preciso cautela, pois tal afirmação pode parecer um tanto ‘naturalista’ (calor dos trópicos, o tipo exótico por natureza, etc). O fenômeno opera-se na cultura, como resultado de uma construção histórica que explica a inserção do melodrama pela semelhança com um momento histórico-social. Isto nos aproximaria mais das influências espanholas em suas semelhanças de processos colonizadores da América Latina, principalmente em relação aos contrastivos excessos e carências gerados do conflito senhor/escravo.

Ainda que concordando com a aclimação conteudista (Gramsci e Marlyse Meyer) do folhetim vindo do estrangeiro, há que se acrescentar dois outros aspectos

---

<sup>16</sup>É da América hispânica que migraram as primeiras telenovelas brasileiras e o *know-how* dos demais programas do início da televisão. Assunto que trataremos em maiores detalhes no capítulo dedicado à televisão.

favoráveis: primeiro, a mentalidade colonizada que dá importância às ‘novidades’ vindas de fora, especialmente da Europa-Francesa; segundo, a experiência de sucesso obtido pelo mercado editorial nas publicações de “um tostão”<sup>17</sup>, bem como no aumento e/ou manutenção das tiragens dos jornais, garantindo assim, pelo aumento de leitores, um espaço de publicação de autores já consagrados e a divulgação de novos.

A partir das traduções de Eugène Sue, Alexandre Dumas e Ponson du Terrail<sup>18</sup> (e tantos outros), vai se construindo o folhetim no imaginário brasileiro desde meados do século XIX. Ele vai se infiltrando na literatura nacional como referência de leitura de nossos autores e como forte marca mercadológica, anunciando a modernidade técnica - desde a forma de chegar ao público (fascículos encadernados ou não) até a maneira atrativa de realizar o corte dos episódios (ou capítulos), com suspense e envolvendo os sentimentos mais sedutores de público. A exemplo disso Marlyse Meyer (1996) cita *A Moreninha* de Joaquim Manoel de Macedo, *O guarani* de José de Alencar, *O Ateneu* de Raul Pompéia, para mencionar apenas alguns dos conhecidos romances que ocuparam o espaço dos rodapés dos jornais. Estes caracterizariam os primeiros romances-folhetins brasileiros.

Seria longa a listagem das publicações brasileiras, paródicas ou não dos modelos estrangeiros, até meados do século XX. Marlyse Meyer (1996) é abundante em exemplos de escritores brasileiros que publicavam seus romances em periódicos,

---

<sup>17</sup> Expressão usada para referir-se às publicações de baixo preço: fascículos, livretos, pequenos jornais; acessíveis ao público de baixo poder aquisitivo.

<sup>18</sup> Segundo Marlyse Meyer são inúmeros os folhetins traduzidos que chegam ao Brasil, dentre eles, para destacar alguns: *Saint-Clair das Ilhas ou Os desterrados na ilha de Barra* de mme. Mantolieu; *O poder dos humildes* de A Contreras; *O Capitão Paulo*, *O conde de Monte Cristo* e *Os três mosqueteiros* de Alexandre Dumas; *O sobrevivente* de Paul Féval; *As doidas em Paris* e *As duas rivais* de Xavier de Montépin; *As aventuras de Rocambole* e *Dramas de Paris* de Ponson Du Terrail; *O judeu errante* e *Os mistérios de Paris* de Eugène Sue, que se desdobrará em várias versões de ‘mistérios’ espalhados pela América Latina. Lista mais completa em MEYER (1996, p.450).

bem como os que pelo próprio depoimento ou referenciados pelos seus personagens, denotam a leitura dos folhetins vindos do estrangeiro. Entre eles, refere-nos a Aluísio de Azevedo que insere a *“alta comicidade, nascida de uma desordem narrativa alucinante e do grotesco sempre inesperado das situações, como que respondendo ao nonsense da realidade,...”* (p.308); Raul Pompéia, que faz um folhetim qualificado pela autora como *“uma jóia de paródia e sátira política”* (p.309); Carneiro Vilela, que introduz a *“escrita folhetinesco-policial”*; Machado de Assis e Guimarães Rosa, ambos colocando *Saint-Clair das Ilhas* ao alcance de seus personagens.<sup>19</sup>

Para Sergio Miceli (1977), o desenvolvimento da imprensa na República Velha foi fator determinante na ruptura das atividades intelectuais com as oligarquias políticas, promovendo escritores mais autônomos e profissionais:

*“No início do século, o jornalismo tornara-se um ofício compatível com o status de escritor (...). De fato, o aparecimento de diversos jornais na capital e na província, as inovações técnicas que transformavam os métodos de impressão, o crescimento das tiragens, a rapidez da distribuição, o sentimento de uma nova categoria de jornalistas profissionais (...), a introdução de novas fórmulas no tratamento da informação e de novas seções de ‘entretenimento’, ilustram um sucesso de expansão que convertera o jornal em grande imprensa industrial...”*  
(MICELI, p.72)

---

<sup>19</sup> Em *“Papéis Colados”* há interessante ensaio de Flora Süssekind (1993): *“Machado de Assis e a Musa Mecânica”*, onde ela recupera a trajetória deste autor pelos jornais brasileiros e seus posicionamentos a respeito das questões da arte e do mercado editorial.



E, mais contemporaneamente, Pedro Nava testemunha o vigor dos folhetins que atravessaram três gerações de sua família até chegarem a ele, que os transformou em leitura de férias. Reencontra-os mais tarde, já escritor, como reminiscências de infância ou referenciados por outros colegas de profissão: “Vinícius de Moraes” e “Carlos Drumond de Andrade”.<sup>20</sup>

Não só de escritores da ‘alta cultura’ foi se construindo a história do folhetim no Brasil, o que está registrado também para o caso da Argentina: *“La fuerte demanda de textos para las revistas semanales abre la posibilidad de acceder a una retribución económica de la profesión de escritor y es posible que haya orientado un sector de los productores culturales.”*<sup>21</sup> (SARLO, 1985, p. 51)

O crescimento da demanda foi determinante no ingresso das mulheres neste espaço de mercado. Foi através da aproximação com os jornais que as mulheres passaram a construir a ficção folhetinesca feminina, a princípio escoltadas por pseudônimos.

Assim, no início do século XX, com idéias emancipatórias e renunciando um feminismo de diferença, as mulheres criam “jornais femininos”, nos quais os assuntos eram escolhidos por retratarem questões restritas ao seu universo doméstico: culinária, educação dos filhos, moda, economia doméstica, etc. Tais jornais germinaram a formação de grupos de mulheres (que vão desembocar nos movimentos feministas pós anos 60), através da troca de correspondência não só entre o público e as escritoras-colaboradoras, mas também entre as mulheres responsáveis pela edição dos periódicos. À medida que consolidavam suas

---

<sup>20</sup> Ver Marlyse Meyer (1996, p.124-26).

<sup>21</sup> “A grande demanda de textos para as revistas semanais abre a possibilidade de ter acesso a uma retribuição econômica da profissão de escritor, e é possível que tenha orientado um setor dos produtores culturais.” (Tradução nossa)

presenças junto ao público e amadureciam as discussões ‘específicas’, estes jornais passaram a incluir, no rol de suas temáticas, assuntos de caráter mais amplo e político, como por exemplo: o voto feminino, a valorização do trabalho, o papel da mulher na família brasileira da República Nova, etc. Também nos jornais femininos a presença do rodapé de ficção é constante, onde, segundo pesquisa de Marlyse Meyer, revezavam-se produções nacionais e traduções estrangeiras.

É inegável a importância da imprensa, tanto a de participação feminina quanto a masculina, na história do folhetim. Retomando sua origem, é reconhecível o seu embricamento na linha evolutiva do jornal como veículo da indústria cultural.

*“La producción narrativa necesaria para alimentar este espectacular fenómeno de mercado debía ser, entonces, incesante y requería, para asegurar su continuidad en los plazos de publicación prometidos, de una masa de escritores dispuestos a alimentar rápida y profesionalmente las máquinas. El mercado imponía condiciones de producción y esto no deja de arrojar efectos sobre la forma y la estética de las narraciones semanales.”*<sup>22</sup> (SARLO, 1985, p.58)

O trato diário com o público e suas ‘peripécias’, a familiaridade com o *fait divers* e sobretudo a habilidade em lidar com o ritmo veloz deste tipo de imprensa fazem do profissional do jornal o escritor do folhetim por excelência.

A ligação entre a escrita jornalística e folhetinesca, a nosso ver, é o elo fundamental que vai unir Nelson Rodrigues à produção do folhetim. No entanto, há

---

<sup>22</sup> “A produção narrativa necessária para alimentar este espetacular fenômeno de mercado devia ser, então, incessante e requeria, para assegurar sua continuidade nos prazos de publicação combinados, uma massa de escritores dispostos a alimentar rápida e profissionalmente as máquinas. O mercado impunha condições de produção e isto não deixa de produzir efeitos sobre a forma e a estética das narrações semanais.” (Tradução nossa)

um caminho a ser percorrido na sua obra desde a colagem ao modelo estrangeiro até conquistar um espaço autônomo - porém não totalmente diferenciado - para o folhetim brasileiro.

## OS FOLHETINS DE NELSON RODRIGUES

Como é de conhecimento público, Nelson Rodrigues iniciou sua trajetória de ‘manipulador das letras’ na redação do jornal, especificamente, nas páginas destinadas à reportagem policial. Foi aí que começou sua ‘profissão’ de ficcionista. Suas confissões, em que reconstruiu pela crônica diária importantes guardados mnemônicos<sup>23</sup>, são ricas em episódios onde Nelson Rodrigues mostra o tratamento ficcional que dera às notícias, transformando um atropelamento, por exemplo, numa contundente crônica sobre a vida urbana; isto na tentativa de causar grande efeito junto ao público leitor e, ao mesmo tempo, agigantar-se aos olhos dos experientes repórteres do *Jornal A Manhã*.<sup>24</sup>

É a partir desta capacidade de dramatizar o cotidiano que Nelson Rodrigues vai percorrendo as páginas dos jornais, desde as mais ‘especializadas’ (policial e esportiva, por exemplo) até as que não possuíam matérias ‘tão’ definidas. Assim, o folhetim diário brasileiro ganha um escritor hábil na arte de compor textos colocados para o entretenimento do público, garantindo o aumento da tiragem dos jornais.

Os folhetins de Nelson Rodrigues são *Meu destino é pecar* (1944), *Escravas do amor* (1944), *Minha vida* (1946), *Núpcias de fogo* (1948), *A mulher que amou demais* (1949), *O homem proibido* (1951), *A mentira* (1953), *Asfalto*

---

<sup>23</sup> As crônicas a este respeito foram publicadas originalmente no *Correio da Manhã* e estão reunidas em *“A Menina sem Estrela”* (RODRIGUES, 1994a).

<sup>24</sup> Enquanto nestas crônicas (uma espécie de *fait divers*) ele revela como ficcionalizava a notícia, em *Asfalto Selvagem...*, por exemplo, Nelson Rodrigues personaliza esta sua concepção da imprensa na figura de *Amado Ribeiro*, o jornalista que ‘cria’ o cenário do assassinato de *Cadelão*. E ele diz: “- *Ser ou não ser, não importa. Importa o que o jornal quer, o que o jornal diz. O jornal manipula os fatos e as pessoas. Com um pé nas costas, um repórter de setor, veja bem: - um repórter de setor transforma um Judas num Cristo e vice-versa.*” (RODRIGUES, 1994, p.362)

*Selvagem...*(1959)<sup>25</sup>; pela intensidade com que Nelson Rodrigues escrevia e por sua participação nos diferentes meios de comunicação, não seria de estranhar que outros folhetins fossem juntados a esses a partir de uma arqueologia nos arquivos da imprensa e televisão brasileiras.

A produção folhetinista de Nelson Rodrigues, por vezes, repete, copia as estruturas dos folhetins que se multiplicavam e garantiam as tiragens dos jornais; são narrativas planas e previsíveis, assegurando, na quase totalidade deles, o *happy end* apaziguador. As narrativas periódicas examinadas por Beatriz Sarlo (1985), também são exemplares:

*“La literatura es pensada desde su carácter compensatorio de las vicisitudes reales y, en consecuencia, los escritores son los oficientes de esta práctica amable: proporcionar a sus lectores un cuadro ideal, donde se reparen moderadamente algunos de los sinsabores de la vida diaria. Una expresión tan explícita de esta ideología literaria corrobora la imagen de escritores profesionales de mercado que se esfuerzan por sintonizar las tendencias y sobre todo las fantasías de su público.”*<sup>26</sup> (SARLO, p.65)

Todavia, o autor também produz rupturas nessa ‘esperada’ padronagem e se torna mestre ao se especializar nesse tipo de literatura. Hoje em dia, tanto jornalistas

---

<sup>25</sup> Sábato Magaldi (1994, p.289) e Ruy Castro (1992, p.425) concordam quanto à relação de folhetins e suas respectivas datas de publicação.

<sup>26</sup> “A literatura é pensada a partir de seu caráter compensatório das vicissitudes reais e, em consequência, os escritores são os atores desta prática amável: proporcionar a seus leitores um quadro social, onde se reparem moderadamente alguns dos dissabores da vida diária. Uma expressão tão explícita dessa ideologia literária corrobora a imagem de escritores profissionais de mercado que se esforçam por sintonizar as tendências e, sobretudo, as fantasias de seu público.” (Tradução nossa)

quanto críticos literários são unânimes em considerá-lo folhetinista dos mais talentosos. E é sob este critério de sintetizador de tendências que ousamos dividir a produção folhetinista de Nelson Rodrigues em duas partes: antes e após *Asfalto Selvagem...*

O primeiro indicador de que esta divisão não é ‘tão’ aleatória vem do próprio autor, ou seja, é *Asfalto Selvagem...* o primeiro folhetim em que Nelson Rodrigues dispensa os pseudônimos. Ruy Castro (1992) assinala o teatro como a paixão de Nelson Rodrigues e, em contrapartida, o folhetim como seu “ganha pão”. O fato de *Asfalto Selvagem...* ser o primeiro folhetim que o autor não assinava com pseudônimos femininos é atribuído por Ruy Castro à hierarquia canônica dos gêneros literários. Nelson Rodrigues, assim, conservaria seu nome junto ao teatro - gênero consagrado, reservando Suzana Flag e Myrna para o de ‘menor’ prestígio junto à intelectualidade brasileira - o folhetim.

Sem abandonar as razões aventadas por Ruy Castro, porém não reduzindo o uso de pseudônimos femininos ao propósito do sustento financeiro, Ana Luiza Andrade (1994) vê nesse comportamento um importante desmascaramento das estruturas canônicas:

*“Ao espiar através da máscara feminina, o outro (ilegítimo) de seu desejo, ao travestir-se, inclusive, na autoria feminina de Suzana Flag entre outros pseudônimos femininos, vendendo seu corpo pela capa do livro, Nelson Rodrigues assume uma (im) postura utilitária que contesta a autoridade da literatura canônica através do mundanismo barato do romance folhetinesco, como se descesse de um palco ele mesmo, caindo de um pedestal de dramaturgia, gênero já então codificado como ‘elitista’, para as bancas de revista,*

*indo parar na rua, como uma prostituta.” (ANDRADE, p.164)*

Berta Waldman (1994) também não despreza o ‘travestismo’ e aponta para possíveis leituras. Primeiro, para ela, o pseudônimo poderia ser lido como um tributo ao feminino na co-autoria dos textos; segundo, como uma possibilidade de aproximação entre autor e leitoras; e, terceiro, concordando com Ruy Castro, poderia estar Nelson Rodrigues prevenindo um “comprometimento de seu nome numa produção que considerava menor”. Não obstante estas possibilidades terem sido explicitadas, Berta Waldman parece não acreditar que Nelson Rodrigues tenha assumido uma atitude preconceituosa em relação ao gênero literário (e conseqüentemente em relação ao sexo feminino), uma vez que ela mostra como as estratégias melodramáticas que figuram nos folhetins de Suzana Flag vão se estendendo ao teatro e às crônicas. Em sua opinião, o mais importante para Nelson Rodrigues não era a ‘estrutura do gênero’, mas a visão das coisas que pretendia explicitar.

*“Ressalvados os meios de divulgação de cada gênero, as diferenças de tratamento que a mesma matéria recebe em cada um deles, há, sem dúvida, um denominador comum que as une: o desejo de deixar vir à tona o cio nacional (violência e abjeção, revolta e crime, sexo e morte, revelação e pasmos - o considerado lado irracional do homem, enfim) que põe abaixo o exercício de micropoderes, os mundos fechados de valores, evidenciando seu caráter obsoleto e conservador.” (WALDMAN, p.156-7)*

O que estas reflexões apontam é para a falta de ingenuidade ou mero casuísmo, pois este travestimento, quando analisado no conjunto da obra do autor abre

possibilidades reflexivas para além do simples aproveitamento capitalista de mercado.

Sob a “máscara feminina”, destacamos *Meu destino é pecar* (1944) e *O homem proibido* (1951). Neles as protagonistas representam o ideal de “mulheres vítimas”, sujeitadas ao destino ou aos desejos dos homens. São histórias onde os mistérios envolvem a origem dos personagens, o desaparecimento repentino de parentes próximos ou, ainda, segredos familiares onde estão guardadas as chaves para deslindar os destinos.

O folhetim *A Mulher sem Pecado* poderia ser incluído no tipo melodramático que Marlyse Meyer (1996) identifica como o “romance da vítima”<sup>27</sup>:

*“Sedução, estupro, violência contra a mulher no campo e na cidade, de onde há a mesma figura odiosa do capataz, do filho do fazendeiro; do dono da fábrica e do contramestre; desprezo machista pelas lamentáveis heroínas, que podem, como já se viu, ser da alta sociedade. Abandonadas na noite de núpcias, correndo apavoradas, descalças, pela neve, como se vê numa ilustração entre milhares.” (MEYER, p.347)*

Nesse folhetim, a protagonista, *Leninha*, é induzida a casar-se com *Paulo* para salvar a família (pai, madrasta e meia-irmã) da fome e da miséria total. O casamento por interesse se dá sob os protestos dela e a recusa em consumá-lo na noite de núpcias. Ele é um homem rico, alcoólatra, coxo, insensível, que guarda segredo sobre as circunstâncias que resultaram na morte de sua primeira esposa. Ela é frágil,

---

<sup>27</sup>Marlyse Meyer classifica este tipo como sendo da terceira fase do folhetim (fartamente representada por Xavier de Montépin), onde se concentram os maiores chavões folhetinescos - no sentido depreciativo do termo - havendo um rol enumerável, e quase fixo, de temáticas utilizadas.



de feições delicadas quase belas, incapaz de poder defender-se das maldades da madrasta e da sogra.

Claro está o poder do rico sobre o pobre, ao submetê-la a um casamento que a arrebatava do sonho romântico da união por amor, jogando-a num mundo desconhecido e não desejado, embora, como é previsto neste tipo de narrativa folhetinesca, nenhum distanciamento crítico explicita o caráter ideológico de classe contido nessa ficção.

*“El mundo de estas narraciones coloca sus obstáculos frente al amor, pero nunca es presentado como un espacio social o político que deba ser transformado radicalmente. No le imponen a sus lectores la tensión incómoda de enfrentarlos con una realidad representada como colectivamente injusta y, por lo tanto, como posible escenario de prácticas que tengan como fin cambiarla.”*<sup>28</sup> (SARLO, 1985, p.14)

Triângulos se formam com cunhados de beleza sem par e primas sedutoras. A protagonista vai se desvencilhando de armadilhas e perigos sem deixar de padecer de sufocantes angústias, num processo depurativo a caminho da felicidade “para sempre”. Ele, no desenrolar da narrativa, vai revelando-se sensível e carinhoso; ela, apaixona-se por ele e, através do sofrimento, torna-se forte e digna de seu amor.

A felicidade, nesse folhetim, vem expressa no ideal de mobilidade social garantida pelo casamento que, no entanto, fica condicionado ao amor como valor

---

<sup>28</sup> “O mundo dessas narrações coloca seus obstáculos frente ao amor, mas nunca é apresentado como um espaço social ou político que deva ser transformado radicalmente. Não impõe a seus leitores a tensão incômoda de enfrentá-los com uma realidade representada como coletivamente injusta e, portanto, como possível cenário de práticas que tenham como fim transformá-la.” (Tradução nossa)

supremo que o justifique. A elevação sentimental de *Leninha* e *Paulo*, e, por conseguinte, econômica, se dá por obra da mudança individual onde ambos os cônjuges desprendem-se dos pólos pobre/rico, mau/bom (de conteúdo ético e ideológico) ajustando-se, assim, ao padrão socialmente exigido para um casamento feliz. Desaparecendo o obstáculo, que se coloca como a falta de amor, esgota-se o tecido sobre o qual se tece a narrativa do folhetim.

Nesse caudal folhetinesco, Nelson Rodrigues vai misturando os ingredientes, reconhecidamente, de aprovação do público. Lidando habilmente com o suspense e sem recorrer ao estranhamento, as surpresas vão surgindo e fazendo sentido no interior da narrativa, desobrigando-se com a verossimilhança.

*O Homem Proibido*, também assinado por Suzana Flag, tematiza as questões que envolvem um triângulo amoroso e tem nas figuras de *Joyce* e *Sônia*, primas criadas juntas após a morte da mãe da primeira e desaparecimento do pai, a velha fórmula maniqueísta da mulher bondosa e abnegada em oposição à egoísta e maldosa. Nele também estão presentes o mistério (que envolve o suicídio da mãe de *Joyce*), as armadilhas do ‘destino’ (*Joyce* fica cega após um acidente no carro dirigido por *Paulo* - o homem proibido), e as repentinas reviravoltas nos personagens que, por força do arrependimento, transformam-se em compreensivas e cândidas criaturas merecedoras da felicidade ‘eterna’. Como diz Beatriz Sarlo (1985): “*Sin embargo, su camino de felicidad es sólo uno: la pax matrimonialis, que supone la tranquilidad económica en el marco de dependencia, la honorabilidad y la prolongación virtuosa de la especie.*”<sup>29</sup> (p.115)

---

<sup>29</sup> “Entretanto, seu caminho de felicidade é só um: a *pax matrimonialis* [grifo da autora], que supõe a tranqüilidade econômica num quadro de dependência, da honra e prolongamento virtuoso da espécie.” (Tradução nossa)

Desde o início da narrativa, um quarto personagem - um outro homem - vem trilhando caminhos paralelos aos dos protagonistas, o que vai garantir que casamentos (duplas) aconteçam sem exclusão de ninguém após a dissolução do triângulo. Ao final, casam-se no mesmo dia, mesma igreja, idênticos vestidos de noiva - *Paulo e Sônia, Joyce e Carlos* - numa demonstração de perdão e reconciliação entre todos, sendo que o segundo casal vai morar em Paris, assegurando que as perfídias causadas pelas disputas amorosas se esfumem com a distância.

O erotismo e a sexualidade são materiais narrativos proibidos, como mal irremediável, principalmente para as mulheres que sucumbem aos seus apelos. Como é o caso da mãe de *Joyce*, que se suicidara pela impossibilidade de dissolver seu casamento e vir a assumir um amor 'clandestino'. Este é o drama que deve ser mantido em segredo para preservar a filha da degradação pública. Apesar de lidar com o casamento - que pressupõe o sexo - como meta propulsora da narrativa, o erotismo está codificado e transferido para um código semântico do alto romantismo, plenamente legítimo aos padrões sociais e literários. É o calor dos lábios que ao se encontrarem se espalha pelo corpo, aquecendo-lhes o coração, ou é o luar que inspira momentos de íntimo companheirismo entre os enamorados.

Ambos os folhetins tratam de histórias sentimentais, em que os desfechos são previsíveis, os diálogos se repetem e a descrição dos personagens corresponde aos estereótipos sexuais de homem e mulher. Próprios para folhetins de entretenimento, são leituras leves, onde não parecem transparecer questionamentos sociais ou éticos. São histórias planas, onde a descrição dos personagens e o cotidiano dos mesmos são plenamente reconhecíveis pelas famílias da classe média urbana brasileira da época. Estas estruturas planas correspondem às estruturas encontradas por Beatriz Sarlo (1985) nas narrativas periódicas argentinas:

*“Para contar sus simples y repetidas historias, estas narraciones no eligen un estilo simple. Eligen un estilo de clisé que garantiza la existencia de un plus. En ese plus está su estética, basada tanto en una pronunciada tipificación de personajes y situaciones como en una serie de moldes estilísticos.”*<sup>30</sup> (SARLO, p.152)

Tal consideração de Sarlo reforça as narrativas rodrigueanas mencionadas como forma literária - folhetim, que, assim como outros gêneros, possui uma modelação correspondente a certo processo de composição que o define. O que os estudos apontam é que mesmo sem integrarem a forma da “alta” literatura quanto à função crítica das estruturas políticas, éticas ou sociais, o gênero folhetim está comprometido por relações históricas com determinadas camadas sociais, presentificando, na escrita, experiências culturais significativas.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> “Para contar suas simples e repetidas histórias, estas narrações não elegem um estilo simples. Elegem um estilo de clichê que garanta a existência de um *plus* [grifo da autora]. Neste *plus* está sua estética, baseada tanto em uma acentuada tipificação de personagens e situações como em uma série de moldes estilísticos.” (Tradução nossa)

<sup>31</sup> Raymond Williams faz um importante estudo sobre as formas literárias e as articulações material-históricas, em “*Marxismo e Literatura*” (1979).

## **ENGRAÇADINHA: MARCO FOLHETINESCO**

Nelson Rodrigues esteve às voltas com os organismos estatais de censura desde suas primeiras criações literárias até há poucos anos atrás. Sua obra recebeu o carimbo “Censurado” nas mais diversas situações: antes e após estréias, no texto total ou em trechos ou expressões, no prelo ou já nas casas comerciais. A cada texto censurado, o autor mobilizava contra-argumentos, explorando-os em suas colunas jornalísticas diárias, ou utilizando-se de amizades influentes que, em nome desses relacionamentos ou em favor de seu valor criativo, intercediam a seu favor. A biografia escrita por Ruy Castro (1992) é abundante nestas descrições.

A década de 50 marca a carreira literária de Nelson Rodrigues pelo início e glória de *“A Vida Como Ela É...”*, espaço onde ele mais se aproxima do cotidiano carioca (Zona Norte e Centro), escancarando as portas dos lares brasileiros que tanto exportavam como importavam suas histórias familiares numa “excitação erótica”.

Esse espaço jornalístico, já então consagrado pelo público do jornal, foi, para Sábato Magaldi (1987) uma espécie de tubo de ensaio, onde Nelson Rodrigues punha os personagens à prova junto ao público para depois encaminhá-los ao teatro. Ele comenta: *“A narrativa (“A Vida Como Ela É...”) testava a potencialidade dramática da história, retomada e desenvolvida na peça. A reação imediata do leitor já permitia avaliar a receptividade do público teatral.”* (p. 57)

A infidelidade no casamento é a energia que move os personagens. As mulheres adúlteras, principalmente, circulam num terreno urbano em franca transformação e cheio de estímulos modernos. Sábato Magaldi (1987) vê nesse universo de crônicas e contos a representação “de uma estética popular, estendida depois ao palco”. Esse universo lhe rende, por parte da crítica dramatúrgica, a

máxima de inovador do teatro brasileiro; por parte do público, ele é visto como uma afronta. Ruy Castro (1992) comenta:

*“O conflito se dava porque, debaixo de toda a culpa e repressão, as moças tinham vontade própria e também desejam os homens que não deviam desejar. E, com isso, todos eles, homens e mulheres, viviam num estado de permanente excitação erótica. As pessoas não gostavam de admitir e preferiam chamá-lo de ‘tarado’, mas Nelson Rodrigues estava sendo estritamente realista a seu tempo.”*  
(CASTRO, p.237)

Como o demônio, ele é quem exerce o fascínio perigoso; mesmo temendo aproximar-se, o leitor não pode resistir à sua leitura. E são muitos os que afirmam a situação comum de encontrar os jornais abertos em sua coluna diária nas mãos do público leitor nos bondes, nos bares, nas repartições públicas, etc. Essa leitura explícita de Nelson Rodrigues era feita na maioria das vezes por homens que tendo legitimada sua soberania nos assuntos sexuais o liam em público. Às mulheres era destinada a leitura escondida no interior das casas, quando os jornais esquecidos pelos maridos ou noivos, irmãos ou pais lhes chegavam às mãos.

Não obstante as perseguições institucionais sob as mais variadas alegações (comunismo, incitamento a atos ilícitos, imoralidade, paganismo, etc), havia o policiamento no interior das famílias que proibia Nelson Rodrigues às mulheres, sob o argumento de que suas personagens femininas eram um mau exemplo, o que não incluía, evidentemente, as criações de ‘Suzana Flag’. A isto o autor teria respondido, também, pelo jornal:

*“Discordo desse ideal de noiva cega, surda e muda diante da vida. Acho que uma moça só deve ser esposa quando está em condições de resistir aos maus exemplos. Considero*

*monstruosa, ou inexistente, a virtude que se baseia pura e simplesmente na ignorância do mal. Cada mulher devia ter um minucioso conhecimento teórico do bem e do mal. Afinal de contas a virtude é, acima de tudo, opção.”* (Nelson Rodrigues, apud CASTRO, 1992, p.238)

É reconhecido que Nelson Rodrigues enaltecia valores como a virtude e a distinção dos papéis sociais para homens e mulheres, mas o que ele parecia renegar era a aceitação acrítica desses valores morais e culturais, os atrelamentos individuais que perfilavam os indivíduos conforme interesses institucionais. A ética de Nelson Rodrigues discute os papéis institucionalizados.

Fermentadas nos anos 50, com as disputas governistas e os reflexos da economia mundial (em grande parte a norte-americana), as instabilidades políticas e sociais brasileiras tiveram seu ápice na década de 60. A sociedade brasileira vivia sob os ventos modernistas promovidos pelos setores governamentais que agigantavam suas ingerências em todos os aspectos da vida nacional. Ao mesmo tempo, o povo não via contemplados, nos ideais do Estado, suas reivindicações mais essenciais naquele momento: participação efetiva nos rumos do país, ou seja, direito à palavra.

Motivada pelos ideais de justiça social, principalmente pelo direito à livre manifestação, e pressionada por uma reforma profunda nos sistemas educacionais em nome dos interesses do capital (baseada na reivindicação de técnicas apropriadas às necessidades dos setores industriais), a população, na sua maioria mais jovem, encabeçou importantes manifestações que, precisamente, punham em xeque as instituições nacionais: família, escola, governo, etc, inclusive questionando as

manifestações culturais - música, teatro, literatura,... - quanto ao seu caráter político-ideológico.<sup>32</sup>

No âmbito político, havia uma clara divisão entre esquerda e direita, sendo a esquerda definida pelos que reclamavam medidas governamentais na perspectiva de criação de uma sociedade mais igualitária; a direita, por outro lado, era composta pelos que defendiam a manutenção da hegemonia do capital e ampliação do poder de influência da elites dominantes. Nesse quadro de agitação social, acusado pelas forças de direita como suspeito, e pelas de esquerda como reacionário, é que Nelson Rodrigues escreve seu romance-folhetim: *Asfalto Selvagem. Engraçadinha seus amores e seus pecados* (1959-60).<sup>33</sup>

Não é possível colocar Nelson Rodrigues como *avant la lettre*, em 1960, em relação ao pós-modernismo enquanto escritura, pelo menos quanto às definições mais específicas que esse termo supõe. No entanto, em *Engraçadinha*, ele já apontava uma tensão entre o que haveria de conservador e inovador no momento vivido. Já fazia uma crítica ao capital - financeiro e cultural - estrangeiro que entrava em ovação no Brasil sem passar por um crivo, e ele é abundante em exemplos que indicam essas mudanças: a linguagem nacional que se mesclava de termos como “*so long*” e “*au revoir*”; as calcinhas de *nylon*; a coca-cola em substituição ao guaraná; o cinema hollywoodiano que vira coqueluche e o cinema francês, como ‘arte’.

---

<sup>32</sup>São muitas as crônicas de Nelson Rodrigues a respeito das manifestações públicas neste período da história nacional. Ver “*A Cabra Vadia*” (RODRIGUES, 1995).

<sup>33</sup>Na década de 60, Nelson Rodrigues escreve ainda para o teatro: *O Beijo no Asfalto* (1960), *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962), *Toda nudez será castigada* (1965); para a televisão: *A morta sem espelho* (1963), *Sonho de amor* (1964), *O desconhecido* (1964); o romance: *O casamento* (1966) e, quanto às crônicas, sua participação é diária nos jornais, tendo várias delas sido reunidas e publicadas em livro.



Enquanto o folhetim como gênero moralizante reforçava o *status quo*, ao utilizar-se dele de uma forma moderna, principalmente no manejo paródico que critica suas raízes mais tradicionais, Nelson Rodrigues consegue atualizá-lo no que concerne à mudança valorativa atribuída às instituições, ao papel tradicional da família e da mulher que se divide, a partir dela. A dobra crítica do folhetim rodrigueano que aparece em *Engraçadinha* ignora os traçados modernistas para retomar os traçados de um período que o antecede, e o critica num procedimento que poderia ser considerado pós-moderno, no sentido colocado por Andreas Huyssen (1991): “*É um pós-modernismo que opera não como rejeição do modernismo, mas como leitura retrospectiva que, em alguns casos, está plenamente consciente das limitações e fracassadas ambições políticas do modernismo.*” (p.63).

Apesar da aproximação com o movimento preconizado pelos pós-modernistas, Nelson Rodrigues é moderno quando fundamenta os textos nas posições dicotômicas. Por outro lado, mantendo as oposições, o autor trabalha com a tensão entre elas, consciente da fragilidade dos limites que as definem como isto ou aquilo.

Em *Asfalto Selvagem...*, o autor retoma os ícones ‘clássicos’ dos folhetins - do início da modernidade - revestindo-os de uma cotidianidade atualizada. É nostálgico no resgate, mas inovador ao dar-lhes nova roupagem. Rompe com o folhetim imediatamente anterior - talvez por percebê-lo extenuado - em busca de uma qualidade já há muito abandonada, que quando surgira teve caráter vanguardista - o folhetim do século XIX. É desta herança folhetinesca e de suas origens que partiremos para apontar as apropriações e divergências de Nelson Rodrigues, fazendo de *Asfalto Selvagem...* um romance-folhetim ímpar entre os pares escritos pelo próprio autor.

## Cronos na Dimensão Rodrigueana

Nelson Rodrigues tem um modo próprio de trabalhar com a questão do tempo que merece destaque em, pelos menos, três aspectos: primeiro, ele utiliza o tempo histórico para marcar o contexto da narrativa; segundo, ele imprime velocidade na exposição dos fatos, o que diz respeito ao veículo, modernamente articulado às exigências de mais agilidade de procedimentos; e, terceiro, Nelson Rodrigues rompe com a cronologia dos fatos apresentando os efeitos e depois as causas, resultando no impacto que substitui o suspense no leitor.

Se por um lado, os dois folhetins assinados com pseudônimo de Suzana Flag narravam dramas que poderiam estar ambientados em qualquer lugar e data aproximada, *Asfalto Selvagem...* vem devidamente localizado e datado - Brasil, 1940/1960 - a data não aparece escrita nem uma vez, mas as referências intratexto explicitam o momento em que transcorre a narrativa. Políticos são comentados, os filmes em exibição passam a objeto de comparação dos valores morais vigentes (e os já ultrapassados) na época - “*E o vento levou..*” é o grande paradigma da primeira parte do folhetim e “*Les Amants*” da segunda. Este é um folhetim que se destaca pela abundante contextualização da narrativa, colocado como figura num fundo de cunho político, social e cultural de seu tempo.

*Engraçadinha*, com sua história familiar que parecia diferencialmente marcada num contexto de cidade do interior (Vitória do Espírito Santo) da década de 40 - desprestígio da virgindade, ardor sexual, desobediência ao pai -, passa, vinte anos depois, na segunda parte da estória, a integrar de forma quase indiferenciada - a não ser pela estética do corpo - o contexto da cidade grande com sua problemática familiar. Aí, ela não marca mais uma diferença, mas uma identidade de classe social - trabalhadora, moradora do subúrbio, modelada a partir dos valores da burguesia. Essa mudança, aliada à perfeita contextualização da estória, retira uma possível

despretensão do folhetim, comprometendo-o com a sociedade de onde é ‘retirado’ e que pretende ‘retratar’. Não é mais possível a leitura ingênua.

A mudança do espaço também é encontrada por Beatriz Sarlo (1985) nas novelas, o que ela enfoca como a transformação dos “cenários”, no caso, do rural para o urbano, sendo significativa pelos perigos que representa. O que acontece nos espaços rurais vem, freqüentemente, descrito como próximo da natureza. São sentimentos mais ‘animalizados’, relacionamentos movidos por instintos, enquanto na cidade as relações são mais apuradas pelos limites morais e culturais, o campo é visto como brutalização. Ela diz que “..., *a diferencia de lo que sucede en el horizonte urbano, quedan allí muchas veces sin castigo, porque la brutalidad rural es pensada como inevitable, desligada de las mediaciones morales, pura ‘naturaleza’.*”<sup>34</sup> (p.102)

Apesar de não se tratar de tão marcada diferença - rural/urbano -, uma vez que a mudança de *Engraçadinha* para o Rio de Janeiro ocorreu para o subúrbio da cidade grande, a mudança representa, da mesma forma, uma fuga dos desejos brutais, afastando-a, também, da punição pela transgressão das regras morais cometida fora do espaço do centro urbano. Quando ela reencontra prazer no sexo, no Rio de Janeiro, atribui o desejo à natureza da qual não conseguira desvencilhar-se, apesar de já permeada pelos valores do grande centro. Pelas palavras da protagonista: “*E se eu cedi, ouviu? Se eu cedi é porque... - Começa a chorar. - Essa natureza miserável! Por isso é que acho sexo uma porcaria!*” (RODRIGUES, 1994, p.445)

---

<sup>34</sup> “..., à diferença do que acontece no horizonte urbano, ali ficam muitas vezes sem castigo, uma vez que a brutalidade rural é pensada como inevitável, desvinculada das mediações morais, pura ‘natureza’[aspas da autora]”. (Tradução nossa)

Sarlo observa um privilegiar da cidade em detrimento do campo, dos subúrbios e arredores da cidade; ao passo que, mesmo opondo natureza/cultura, Nelson Rodrigues vai evidenciando o quanto, nos grandes centros urbanos, as regras morais e culturais são responsáveis pela configuração da farsa social.<sup>35</sup> E mesmo na periferia, os valores morais não são os do espaço rural-natural: o subúrbio ‘reescreve’ o centro na vontade de parecer com ele. É o desejo sexual que ultrapassa as fronteiras das cidades (natureza/cultura) e revela a ‘natureza’ excessivamente humana em *Engraçadinha*.

A segunda forma que sublinhamos ter sido utilizada por Nelson Rodrigues em *Asfalto Selvagem...* para trabalhar o tempo é a sua atualização à época moderna: o autor imprime velocidade às revelações da trama. Assim como Ponson du Terrail, Nelson Rodrigues toma como ponto chave para o desenrolar da trama o “mistério do passado” a partir do qual monta a intriga, o mistério, o suspense; enfim, o que todos desconhecem. No caso de *Engraçadinha* é o parentesco entre a protagonista e *Sílvio* que move a narrativa, o que decorre de um mistério ainda mais remoto que é o incesto do *Dr. Arnaldo* com a cunhada proibida.

*“Cara a cara com a filha, estraçalha as palavras nos dentes:*

*—Sua cretina! Se eu disser que Sílvio não é teu primo, nunca foi teu primo! Sílvio é teu irmão! Ouviste? Teu irmão!*

*Diante da filha, rebenta em soluços.”* (RODRIGUES, 1994, p.79)

---

<sup>35</sup>Várias são as possibilidades de verificar o apontamento para as farsas sociais, dentre elas destacamos: a necessidade de *Dr. Arnaldo* em providenciar junto ao ginecologista a reconstituição da virgindade de *Engraçadinha* para então casá-la com *Zózimo*; ou então, o casamento de *Dr. Odorico*, que sobrevive ao desinteresse sexual apenas para completar as bodas de prata.

O desvendar do mistério, a revelação do segredo tem a velocidade de seu tempo - é o século XX, a década de 60. O autor não estende o suspense *ad nauseam*; ao contrário, ele imprime uma tal dinâmica ao texto que, revelando o segredo já na página 79 de um romance que se compõem de 555, a expectativa passa a ser o destino dos personagens após a revelação.<sup>36</sup>

É novamente a consciência de estar diante de um produto da indústria cultural que se faz presente. São as páginas do jornal e como tal possuem uma dinâmica própria. Sábato Magaldi (1987) reconhece: “*Sabe-se que o jornal é feito para o consumo imediato, tanto que a publicação da véspera envelhece de maneira irremediável.*” (p. 58)

A intimidade com os procedimentos jornalísticos e com o público específico aliada à perspicácia quanto ao ritmo veloz pelo qual os processos de transformações sociais vinham ocorrendo fazem com que Nelson Rodrigues atualize o compasso dos mistérios, sem dispensá-los para manter o público aferrado ao folhetim.

O terceiro modo de Nelson Rodrigues em trabalhar com o tempo que saímos é o anti-cronológico, que acaba por modificar a técnica dos cortes responsáveis pelos suspenses folhetinescos. A cronologia aposta no suspense, ao contrário da inversão, que aposta no desejo, da impressão abruptamente causada, de cognitivamente apreender o processo que lhe deu origem. Como o próprio Ruy Castro (1994) observa no prefácio do romance, o autor explorou a questão temporal, jogou com a cronologia e com o tempo narrativo. No momento da narrativa, ele “*atira a história para frente e para trás*”; sem desprezar os índices que indicam a sequência dos fatos, ele o faz com suficiente clareza, sem dificultar o entendimento da história. Já nas primeiras páginas ficamos sabendo que *Zózimo* casou-se com

---

<sup>36</sup>Embora o segredo da primeira parte percorra toda a estória, na segunda parte outros ‘segredos’ surgem, como por exemplo o amante de *Engraçadinha*, com o qual Leticia a chantagia.

*Engraçadinha*, mas que há dificuldades sexuais nesse casamento. Para vê-la nua, ele precisa espiar pelo buraco da fechadura. Estão dadas as regras para o pacto: as revelações serão obliquamente feitas, o que haverá além do explícito é o que precisará ser espiado pelas frestas.

Tal utilização acompanha, praticamente, todos os cortes dos episódios, o que pode ser visto como um aprimoramento da técnica do corte dos capítulos inaugurada por Eugène Sue, ainda na primeira metade do século XIX. Mas no refinamento da técnica pode estar embutida a concepção hegeliana de história, onde a sucessão dos fatos requer uma significação pelo embricamento, pela ligação histórica que damos aos acontecimentos e não somente pela seqüência cronológica.

Da mesma forma que o fato é apresentado para, posteriormente, haver o relato da seqüência que o precedeu, o impacto de determinados relatos fica suspenso pelo intercalar de outra narrativa, numa espécie de *puzzle* de fatos que serão remontados pela leitura total da estória. Por exemplo, o parágrafo que finaliza a ‘fatia’ 19 do folhetim diz: “*Súbito, o rosto de Letícia tornou-se uma máscara de loucura. Enlaça Engraçadinha, com selvagem energia, e a derruba na cama. Depois, sorve-lhe a boca num beijo sem fim.*” (RODRIGUES, 1994, p.94)

No capítulo seguinte, a vigésima ‘fatia’, o que aparece é *Dr. Arnaldo* pensando a respeito do médico ginecologista que ele precisa para *Engraçadinha*: “*No automóvel, a caminho da cidade, o Dr. Arnaldo tem uma inspiração súbita: - ‘O Vasconcelos!’ Era, de longa data, seu companheiro de escritório....*” (RODRIGUES, 1994, p.95)

O impacto causado pelo beijo na boca entre *Letícia* e *Engraçadinha*, o espanto pela surpreendente revelação do homoerotismo entre as primas fica adiado para depois do acerto que *Dr. Arnaldo* faz para reconstituir a virgindade da filha. Sem sombra de dúvida, fica garantido o leitor para o próximo número, que, no romance, tem no final da página 96 sua continuidade: “*Engraçadinha ainda quis fugir com a*

*boca. Mas Leticia, que estava por cima, agarrou-a pelos cabelos, imobilizou seu rosto e abre os lábios para o beijo. Engraçadinha trinca os dentes: - 'Não! Não!'. ”* (RODRIGUES, 1994, p.96)

## As Aventuras no Registro das Farsas

Vem de Dumas, também, o enxerto das narrativas secundárias, dos personagens de pouca importância para a história central, com isso objetivando distender a narrativa com fins lucrativos<sup>37</sup>, recurso vastamente utilizado, principalmente na segunda parte do folhetim em questão. Os vizinhos do subúrbio, onde o público e o privado parecem ser de uma ordem menos fixa, partilham o cotidiano das famílias no entra e sai das casas. E como não poderia faltar, há o assassinato que, por vias indiretas (o assassino é *Leleco*, namorado de *Silene*, filha da protagonista), chega até o centro da narrativa. Mas, mesmo esse veio secundário não é desprovido de expressão, e vem marcar posição: é a classe alta - *Cadelão*, o “filho do provedor não sei de onde” (RODRIGUES, 1994, p.313) - que é atingida pela classe baixa. Todavia, fica caracterizada a legítima defesa, pois é o suburbano *Leleco* que sofre o assédio sexual, ou melhor, a violência arquitetada pela burguesia (decadente sob o ponto de vista da homossexualidade como degeneração). É o repórter que denuncia: “*Amado exulta duplamente - pela pizza sem alice e pela natureza do crime. Aprendera na reportagem que a pederastia pobre não dá nada. Mas o ‘Cadelão’ era de uma das melhores famílias.*” (RODRIGUES, 1994, p.385). A ‘marginalidade’ só tem vez quando chega à burguesia.

---

<sup>37</sup>Também a necessidade de prolongar o folhetim a fim de manter as altas vendas do jornal é testemunhado na biografia de Nelson Rodrigues feita por Ruy Castro (1992).

No que tange à inserção dos vários enredos, há que se ressaltar a tênue ligação entre eles e o enredo principal, sendo que em alguns deles não existe o parentesco (como o relacionamento do repórter *Amado Ribeiro* com a mulher do músico - *Dr. Petrusco*, ou as conquistas do *Tinhorão* - o outro repórter). Da mesma forma que não parece necessária a convergência dos enredos, é de somenos importância que todos cheguem ao final solucionados ou arrematados. Diferente dos personagens que morrem e voltam por inacreditáveis soluções narrativas, em *Asfalto Selvagem...* as ramificações do eixo central tendem a diluir-se na força e vivacidade deste último, o que talvez pudesse indicar a possibilidade de reascenderem esses paralelos na sua reprodução em outros folhetins.

O mesmo não acontece com as novelas populares, estudadas por Beatriz Sarlo (1985), com as quais vimos traçando paralelos, as quais, segundo a autora, são narrativas simples, sem desvios, construídas dentro de uma linearidade que não permite outros caminhos senão o tema central. Segundo ela: “*Son relatos sin ‘laterales’, sin excursus, que ignoram la extrapolación y la intriga secundaria; relatos despojados, en consecuencia, también de personajes que no sean directamente funcionales a la intriga.*”<sup>38</sup> (p.140).

Assim sendo, em *Asfalto Selvagem...* temos as tramas paralelas, que ao contrário de simplificar, dão complexidade à narrativa como um todo, despertando no leitor o interesse por *Leleco*, por *Silene*, *Letícia*, *Dr. Odorico*, etc, cada um com sua sorte de aventuras recheando a ‘aventura’ maior que é a expectativa pelo destino de *Engracadinha*.

Não haveria, ainda, retorno ao transitório mais veloz de folhetim nenhum que deixasse passar o ressurgir de Rocambole como eterno representante do estilo de



aventuras. É o “bufão sério” de Ponson du Terrail que parece encarnar em *Dr. Odorico*. Nele, há a convivência do duplo, da contradição, daquele que em nome do bem comum (em benefício do povo) vai tecendo artimanhas em prol de interesses pessoais pouco ‘decentes’, embora *Dr. Odorico* não seja Rocambole na astúcia, na esperteza em solucionar os entraves que vão surgindo.

*“Inflamou-se:*

*\_ Eu tenho um defeito, Engraçadinha. Sou sincero, muito sincero. - Pausa e acrescenta, pigarreando: - Não sou homem de ter uma opinião no bolso e outra na lapela. (...)*

*Estava sentado, ergueu-se: - “Boa piada essa do bolso e da lapela, digna de La Fontaine” (por que “La Fontaine”, nem ele próprio saberia dizê-lo).” (RODRIGUES, 1994, p.262-3)*

Assim como Rocambole, *Dr. Odorico* é o registro da farsa, o embuste. Mas, ao contrário de Rocambole, que vence pelos ardis, *Dr. Odorico* vence pela falsa humildade, pela falta de crítica e pela bajulação. Ele se revela um fraco. É no esfacelamento que *Dr. Odorico* revela a impossibilidade da existência do herói na sua própria mediocrização.

Nas palavras de *Dr. Odorico* está assinalada, também, a aproximação paródica com a ‘alta’ literatura, que embora reconhecida não se faz clara quanto a sua funcionalidade para o leitor ‘popular’, uma vez que ele não sabia bem por que La Fontaine, porém pode imaginar que se trata de alguém ‘importante’, e aí está o valor

---

<sup>38</sup> “São relatos sem ‘colaterais’ [aspas da autora]: sem desvios, que ignoram a extrapolação e a intriga secundária, relatos despojados, em consequência, também de personagens que sejam diretamente funcionais à intriga.” (Tradução nossa)

de distinção do modelo burguês que atinja as classes proletárias. Distinção aqui se compara ao sentido empregado por Pierre Bourdieu com a relevância atribuída ao objeto de acordo com a classe social da qual fazem parte os sujeitos.<sup>39</sup>

Não há pretensão, por parte de Nelson Rodrigues, de apagamentos dos limites, mas não há, também, necessidade de falseá-la ou repeti-la. Folhetim é exuberância, é melodrama, é clichê - é folhetim e, como tal tem seu valor cultural, e o autor não parecia duvidar quanto ao que estava escrevendo ser folhetim. No caso das novelas argentinas, Sarlo (1985) observa o mesmo: *“Tanto escritores como público sabían que ésta no era ‘gran’ literatura; pero parece difícil pensar que la juzgaran despreciable. Posiblemente creyeran que existía para ellos un espacio al costado de la literatura ‘alta’ que debía ser ocupado.”*<sup>40</sup> (p. 152).

Outro aspecto paródico que merece destaque é o realismo que se representa sob o ponto de vista dos personagens. Os sofrimentos dos pobres, os conflitos de classe típicos dos folhetins de Eugène Sue (*Os Mistérios de Paris* é exemplar) são apresentados de forma sinuosa. É a partir da subjetividade do suburbano que a estória se desenvolve, na caracterização dos desejos e aspirações que vão sendo definidos os lugares sociais de onde falam. Não é preciso descrever o interior da casa para que o leitor possa construí-lo no imaginário. A posição que cada um ocupa na escala social atravessa descrições e se apresenta na própria fala dos personagens: *“Em casa de pobre, a geladeira deve ficar na sala, compreende? Na sala!”* (RODRIGUES, 1994, p.387)

---

<sup>39</sup> Apesar da idéia de valor como atribuição de classe social percorrer um grande número de textos de Pierre Bourdieu, a distinção recebe especial e ampla atenção em “La Distinction Critique Sociale du Jugement”. Paris : Les Editions de Minuit, 1979.

<sup>40</sup> “Tanto escritores como público sabiam que esta não era ‘grande’ [aspas da autora] literatura: mas parece difícil pensar que a julgaram desprezível. Possivelmente acreditavam que existia para eles um espaço ao lado da literatura ‘alta’ [aspas da autora] que devia ser ocupado.” (Tradução nossa)

Nelson Rodrigues retira os personagens da opacidade do homogêneo ‘povo’ para dar-lhes feições, contornos, corpo, nome e identidade, e isso se opera num hábil processo que leva à percepção de dentro para fora. Parece muito mais revelador o personagem atribuindo valor ao objeto (a geladeira) de acordo com a sua leitura de classe, do que através do narrador, que imprime essa percepção com o olhar do estrangeiro.

Nelson Rodrigues é tão realista quanto Sue sem precisar ‘travestir-se’ de povo, prestar-lhe atenção num realismo exótico, como o fez o escritor francês. Tendo vivido com o ‘povo’, ele era o ‘povo’; seus personagens são seus vizinhos, seus amigos e colegas de trabalho, ou por outra, são o resultado do já vivenciado. É a paródia de si mesmo, do tempo em que “só havia o pão sem a manteiga para barrar-lhe por cima”. Ter uma geladeira na sala: é a comédia do subúrbio prestando homenagem a uma máquina de conservação da comida que precisa ser ostentada como objeto estético, na sala, por representar o luxo moderno e não pela sua funcionalidade.

Ao analisar os procedimentos do autor, Sábato Magaldi (1987) observa a crítica, sempre presente, à considerada alta literatura: “*O dramaturgo cultiva o mau gosto, o kitsch, a cafonice, como elementos constitutivos de seu universo. Para ele, o bom gosto convencional aproxima-se da postura européia dessorada. O trópico determina a nossa exuberância.*” (p. 59).

Nelson Rodrigues sublinha o *kitsch* pelo distanciamento crítico, usando da ironia para apontar o ‘mau gosto’ em justaposição ao ‘bom gosto’. De outra forma, é

a própria estrutura do gênero folhetim como cultura de massa que entra em questão.<sup>41</sup> Berta Waldman (1994), também, comenta o *kitsch* em Nelson Rodrigues:

*“Não é só apreensão do real através da linguagem que dá ao texto rodrigueano um contorno classe média carioca, mas também sua adesão ao mau-gosto, ao kitsch. (...). O mau-gosto escancarado tem uma funcionalidade expressiva e entra como ingrediente na configuração da estética rodrigueana, que olha com desconfiança para as regras acadêmicas e para o texto propriamente erudito.”*  
(WALDMAN, p.133)

## Do Romântico Erotismo à Evidência do Sexo

O amor e a paixão são os fios mais utilizados para tecer as narrativas dos folhetins. E para Beatriz Sarlo (1985): *“Si la pasión es casi lo único literariamente interesante, el caso crucial, la pasión más imposible, el incesto, aparece en el vértice de la pirámide sentimental.”*<sup>42</sup> (p.97) O caso ‘crucial’ de Nelson Rodrigues é o incesto que move a trama de *Asfalto Selvagem*.... No entanto, a concepção do autor parece diferir da apreensão feita por Sarlo de como a questão é abordada nas novelas argentinas. Em *Engraçadinha* o pai é o culpado pelo ‘deslize’ sexual, no caso um adultério, e mais do que isso responsabilizava-se pelo ‘quase’ incesto: “*Eu não podia desejar e, muito menos, possuir a mulher do irmão... O sofrimento*

---

<sup>41</sup> A despeito da função pedagógica do *kitsch* enunciada por Abraham Moles (1975) não nos parece que o uso por parte de Nelson Rodrigues objetivasse a educação do gosto via ‘mau gosto’, mas sim fazer a crítica da canonização do ‘bom gosto’ em detrimento do gosto popular.

<sup>42</sup> “Se a paixão é quase que o único elemento literariamente interessante, o caso crucial, a paixão **mais** [grifo da autora] impossível, é o incesto, que aparece no vértice da pirâmide sentimental.” (Tradução nossa)

*tornava o seu prazer quase mortal.*” (RODRIGUES, 1994, p.152). Desta quebra da norma (incesto ou adultério) nasceu *Sílvio* - o filho que desconhece a verdadeira identidade paterna, ignorância que dá origem à catástrofe fantasmagórica que percorre toda a estória.

O que fornece, para Nelson Rodrigues, o nexo para a narrativa do incesto é o sexo como pulsão que, não reconhecendo as leis morais, elege o objeto à revelia delas. Para Beatriz Sarlo (1985), o nexo está na necessidade que a sociedade possui de encobrir os “deslizes imperdoáveis”, dissimulando os laços de parentesco.

*“Hijos ocultos, familias desquiciadas, uniones dobles y triples, deslices imperdonables, forman el nexo de causalidade que conduce al incesto. Este no es el producto criminal de seres conscientes de su parentesco, sino de quienes lo ignoran, porque la sociedad (bajo la figura de sus padres) se ha encargado de su ocultamiento en razón de una espesa trama de prejuicios.”*<sup>43</sup> (SARLO, p. 98)

Mesmo reconhecendo a premissa social de falsear os laços ilegítimos de parentesco, em *Asfalto Selvagem...* o desejo sexual ignora as barreiras morais e funda as relações - é *Dr. Arnaldo* que desejou a cunhada, e *Engraçadinha* e *Sílvio*, que mesmo sabendo-se irmãos, minutos antes da mutilação, declaram-se amantes e se unem na relação sexual, ainda que primeira e última:

*“- ‘Eu não te quero como irmã! Eu não te aceito como irmã!’ (...)*

---

<sup>43</sup> “Filhos ocultos, famílias desestruturadas, uniões duplas e triplas, deslizes imperdoáveis, formam o nexo de causalidade que conduz ao incesto. Esse não é o produto criminal de seres conscientes de seu parentesco, senão daqueles que o ignoram, porque a sociedade (sob a figura dos pais) tem se encarregado de seu ocultamento em razão de uma densa trama de preconceitos.” (Tradução nossa)

- 'Queres?' (...) - 'Se continuares calada é porque queres como eu. 'Queres?'. Nada ainda. Ele não pergunta mais. Diz, sem voz: - 'Tira tudo. Fica nua. Nua.' (...) A resposta perdera o sentimento da própria identidade." (RODRIGUES, 1994, p.158)

O incesto em *Asfalto Selvagem...* tanto pode ser o deslocamento infinito do objeto primário na visão psicanalítica, como pode trazer a própria idéia de desdobramento (de pai para filha: *Dr. Arnaldo/Engraçadinha/Silene*), presentes nas séries folhetinescas, embora esse desdobramento tenha a marca rodrigueana da sexualidade transgressora.

Para Bataille (1987), os estudos levistraussianos foram importantes na medida em que recuperaram no tempo e na diversidade dos povos a universalidade do tabu do incesto. No entanto, ele assinala que as explicações de Lévi-Strauss não atingem o "*núcleo desse interdito elementar*" (p.50): o desejo sexual. Pois, ao atribuir o incesto à necessidade de distribuição/doação de mulheres, ele o faz corresponder, simplesmente, à ordenação econômica e social das hordas. Bataille reafirma o valor do trabalho antropológico, mas, para ele, esse ainda não responde à necessidade de reafirmação do interdito ao longo dos tempos. Ou seja, apesar do significado cultural de universalidade espaço-temporal que tem o incesto como interdito, a origem - o núcleo - desse interdito ainda se faz presente, reincide e transcende às ordenações civilizatórias. Essa percepção de Bataille parece assemelhar-se ao uso narrativo que Nelson Rodrigues faz do incesto. Para ele, as normas morais e religiosas são uma espécie de pretexto controlador da violência dos impulsos sexuais que coincidiram, em última instância, com o medo generalizado que está associado à sexualidade.

Conforme Marlyse Meyer (1996), *O Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, foi o primeiro folhetim a ser traduzido para o português (1838) e já trazia os

ingredientes essenciais do folhetim para prender o público na sua leitura: “*mãe culpada e o filho renegado à procura de identidade...*” (p. 60). Utilizando-se de um dos ingredientes mais elementares e profícuos do gênero, Nelson Rodrigues parece fundamentar sua concepção do desejo sexual como instituidor do incesto e não as conveniências sociais que encobrem o desejo. Além disso ele promove uma ruptura com o padrão patriarcal de culpabilizar a mulher pela ‘quebra do bom procedimento’; ao proferir *Dr. Arnaldo* como o pivô das relações adúlteras, ele faz com que a ‘mãe’ abra lugar ao ‘pai’ na origem da desgraça nesse folhetim.

A mulher como temática do folhetim recebe, por parte de Nelson Rodrigues, exploração por novo ângulo: a da mulher que é retirada de seu estado de inocência por uma situação enganosa ou pelo uso da força. Nelson Rodrigues inverte a relação sedutor/homem e seduzida/mulher e faz de *Engraçadinha* não a vítima, mas lhe confere a autoria das seduções.

*“Agora explica: - você se diz culpada por quê?”*

*Continua de cabeça baixa:*

*- Ele não queria.*

*- E você?*

*Ergue o rosto, numa espécie de desafio:*

*- Eu queria!*

*O irmão Fidélis pensa: - “Foi ela que o tentou, que o atraiu, que o destruiu. Essa menina perde qualquer um!”*

(RODRIGUES, 1994, p.36)

Todavia, rompido o padrão sociocultural (sedutor-seduzida), por força da tragédia, *Engraçadinha* é recolocada, na segunda parte do romance, no ‘devido lugar’ e surge *Luís Cláudio* para seduzi-la. E não mais orgulhosa de seu atrevimento e volúpia presentes na adolescência, atribui o desejo sexual à “maldita natureza”.

Não nos parece que com isto Nelson Rodrigues esteja operando na lógica da reorganização da hierarquia dos pólos (fracos/fortes, oprimidos/opressores), mas questionando a rigidez dicotômica que atribui 'lugar' a homens e mulheres na sedução que nada mais é do que um jogo. A relação de sedução deve ser pensada de acordo com a história dos sujeitos, se na adolescência ela seduziu *Sílvio*, na maturidade foi seduzida por *Luís Cláudio*.

A quebra do padrão sedutor/seduzida em *Engraçadinha* mantém o corpo como arma de sedução da mulher. São estratégias da vítima que, na relação dominador/dominado, pode ascender ao poder através da sedução. Na história brasileira, Chica da Silva é exemplar. E tratando sobre sexualidade e as perversões de um Brasil escravocrata e patriarcal, Gilberto Freyre (1994) mostra essa relação subvertida por força do corpo da escrava negra, que tanto atraía o desejo do senhor como o ódio e vingança da senhora branca. Era pelo sexo que a escrava se fazia visível no panorama da colonização do Brasil. E é, também, pelo poder do corpo-sedutor que *Engraçadinha* explicita os deslocamentos da mulher numa sociedade falocêntrica. Essas são as bases perversas sob as quais se engendra a formação social/sexual brasileira, reforçando desníveis desde a colonização escravocrata. Disso são exemplos a iniciação precoce dos filhos de senhor de engenho, o casamento entre parentes arranjado no interior das próprias famílias com objetivos econômicos, o uso do corpo das negras desesperadas para cair nas graças do senhor e a vingança implacável da sinhá por ciúme. Em Nelson Rodrigues, o sexo, como elemento democratizador nas narrativas, parece aproximar-se desses relatos fundacionais e mostra como, desde sempre, ele esteve presente na índole das desigualdades da sociedade brasileira.

Nelson Rodrigues refaz o percurso romântico do erotismo nos folhetins escancarando o sexo como denúncia dos desequilíbrios sociais e sexuais, da mesma forma que, ao explicitar a sensualidade nos personagens, torna o sexo matéria narrativa de consumo rápido e afiançado.



## REPETINDO E ATUALIZANDO

*Asfalto Selvagem...* torna-se um folhetim paródico do folhetim em sua forma/fórmula, em sua superficialidade reprodutiva. Nele há uma proposição de que fazer folhetim sim, mas um outro folhetim. Consciente da reprodutibilidade das estruturas, do comprometimento mercadológico presente em sua escritura, do menor valor literário atribuído pelo cânone, o autor exagera na ênfase reprodutiva enquanto contextualiza as ações e a roupagem da época.<sup>44</sup>

Na mescla dos elementos que promove a inversão sexualizada dos conteúdos narrativos, e na literatura contextualizada do gênero, Nelson Rodrigues escreve folhetim no que ele tem de mais reconhecível, ou seja, o excesso que é característico do melodrama. Peter Brooks (1985) diz que o melodrama não é um tema mas um conjunto de temas; nem é a vida de um gênero em si, mas melodrama como um modo de concepção e expressão, como um certo sistema ficcional de dar sentido à experiência, como um campo de força semântica.

Não há ineditismo em *Asfalto Selvagem...*, ‘apenas’ não há reducionismos à superfície plana das narrativas folhetinescas (no sentido depreciativo do termo). Como no modo melodramático estudado por Peter Brooks, o autor abre fendas na planície familiar do folhetim para assinalar que há uma outra dimensão - a que está oculta. Como diz Peter Brooks (1985): “*The melodramatic mode in large measure exists to locate and to articulate the moral occult.*”<sup>45</sup> (p. 5)

---

<sup>44</sup>É ilustrativo neste sentido o nome da protagonista ou subtítulo do romance-folhetim: *Engraçadinha* - algo como que impossível de se levar a sério - indicando um proposital rebaixamento do folhetim.

<sup>45</sup>“O modo melodramático existe em larga medida para situar e articular a moral oculta.” (Tradução nossa)

Nelson Rodrigues faz uso da expressão melodramática, no sentido enunciado por Peter Brooks, e expõe “a moral oculta”. Assim, ele abre sulcos na forma desse gênero literário que vinha se mostrando um aliado cego dos avanços do capital. *Asfalto Selvagem...* representa a ruptura crítica do gênero, fazendo paródia sobre si mesmo, no que a protagonista é exemplar. Consciente de sua potencialidade como valor mercadológico de troca, *Engraçadinha*, desde o próprio nome, se oferece ao público como uma prostituta com ‘graça’, ou seja, com um atrativo que é ordinário por ser objeto comum e fácil de encontrar, e que justamente por isso desperta sua comicidade. Ela é artigo de consumo que se vende como tal (lembra o nome “Bonitinha mas ordinária”, apelido dado por Nelson Rodrigues à Otto Lara Rezende).

Ela se reproduz como a mulher proletária a quem o folhetim se dirige. Ela é simbólica da incipiente classe de mulheres trabalhadoras que querem se ver no espelho, se identificar. Daí que sua imagem se desdobra na filha, como indicativo de que essa linha inicia uma série no duplo sentido: de folhetim e de realidade social.

Nas apropriações e rupturas com a tradição do folhetim, *Asfalto Selvagem...* tende a desequilibrar a oposição literatura/indústria cultural, imprimindo um maior comprometimento sociológico ao gênero folhetim, o que o próprio autor já vinha executando anteriormente. Ele se posiciona no meio do eixo polarizado e oscila misturando ambos. Nesse sentido, também a expressão melodramática corrobora a democratização da hierarquia dos gêneros literários, uma vez que a sua utilização pode se dar tanto pelas formas canônicas de literatura como pelas manifestações da indústria cultural. Essa, inclusive, é uma das motivações que levou Peter Brooks (1985) a tomar o melodrama francês como campo de estudo: “..., *the classic examples of French melodrama were written for a public that extended from the*

*lower classes, especially artisans and shopkeepers, through all sectors of the middle class, and even embraced members of the aristocracy...*”<sup>46</sup> ( p. xii)

Assim como o melodrama, o sexo é para Nelson Rodrigues a capacidade de cruzar as fronteiras socioeconômicas e literárias nivelando as classes. Nesse ponto, Bataille (1987) nos fornece uma lógica de raciocínio: a de que a partir da proibição religiosa cristã ao erotismo, colocando no ato sexual somente a tarefa reprodutiva, os indivíduos, para se aproximarem do interdito do erotismo, consomem o corpo. Pois, ao consumi-lo, afastam-se, paradoxalmente, do que os distingue dos animais, ou seja, a colocação do desejo - sentimento exclusivamente humano - no ato sexual. Na realidade, o erotismo de que fala Bataille não está relacionado com as classes sociais e é precisamente nesse ponto que Nelson Rodrigues atravessa as diversas camadas.

Em *Nelson Rodrigues e a lógica da obscenidade*, Víctor Hugo Pereira (1994) aponta a proibição do pensamento cristão ao olhar crítico do corpo, que, em suas palavras:

“ ... *esforçava-se para coibir: o desenvolvimento da curiosidade que, pela sua eficiência em levar os homens a se perder nos objetos do mundo, supera até mesmo o perigo da volúpia sensual ao afastá-los dos desígnios religiosos; pois instaura a vaidade de tudo compreender e dominar, almejando os poderes da divindade.*” (PEREIRA, p. 202)

Em *Asfalto Selvagem...*, essa dicotomia, entre a ética cristã e o desejo transgressor, percorre o texto e, sob o ponto de vista do público, o sexo como tecido

---

<sup>46</sup> “... os exemplos clássicos do melodrama francês foram escritos para um público que se estendia desde as classes baixas, especialmente artesãos e comerciantes, atravessando todos os setores da classe média, e igualmente abraçou membros da aristocracia...” (Tradução nossa)

literário coloca a todos os leitores - da 'alta' à 'baixa' literatura - na cumplicidade do *voyeur*, consumindo o corpo-texto de *Engraçadinha*-folhetim.

Nelson Rodrigues vê na dimensão do corpo uma convivência dual, estando a primeira, como um corpo individual, representando as pulsões, e a segunda, como um corpo social que se comporta dentro de um código historicamente construído para essa sociedade. Partindo dessa dualidade, o autor mostra a tensão permanente em que coexistem esses dois corpos no contexto social. Isto pode ser lido não só na figura de *Engraçadinha*, mas na de *Dr. Arnaldo* - o pai, *Dr. Odorico* - o juiz, para dar destaque somente a alguns. Nesse embate, entre o individual e o social, é o sexo o elemento que melhor representa estas instâncias da estrutura dos indivíduos. O sexo que, apesar de suas nuances e apropriações, está presente nas diferentes classes sociais. E nada melhor que o folhetim como gênero de exageros e excessos para abrigar a sexualidade potencializada e explicitar os conflitos sociais; esses sim, arbitrários e forjados na cultura. O erótico, do qual nos constituímos diferentes da natureza na concepção de Bataille, é do que Nelson Rodrigues se vale para apontar todo o resto como farsesco, cambiável e acrítico.

Se a qualidade do folhetim está em bem utilizar os clichês e os sistemas comuns de estrutura narrativa, ele segue sua própria coerência de forma a ser decodificado e aceito pelo público a que se destina - o leitor do jornal. Além disso, no caso de *Asfalto Selvagem...*, o autor usa da ironia (como o próprio nome da protagonista - *Engraçadinha* - algo risível) para localizar o folhetim entre os melhores da literatura, subvertendo os limites do cânone na expressão consciente do seu uso e do seu lugar de desprestígio.

Nelson Rodrigues parece estar consciente da composição do folhetim como enredos sentimentais que se reproduzem pela demanda de um público consumidor. E, ciente dessa reprodução, que nada mais é do que a indústria cultural folhetinesca,

torna-se hiperbólica máquina de folhetim dobrado através da trama reproduzida, em casais, em nomes, no uso do incesto mantendo a sua marca de sexualidade.

*Engraçadinha* dá a volta sobre si mesma, se desdobra, e vai parar em outro lugar. Mas não é finda sua estória, pois a próxima parada é a televisão - um outro instrumento da indústria cultural que a retoma e relê segundo sua própria métrica.

# TELEVISÃO: UM BEM OU UM MAL SIMBÓLICO?

*“— Convenhamos! Uma casa sem geladeira, sem televisão! — Abre a ressalva: — Falo como amigo, claro! A televisão faz falta! Tem bons programas, educativos, inclusive filmes de crianças: o Rin-tin-tin!” (RODRIGUES, 1994, p.216)*



## TELEVISÃO NO BRASIL

Terceiro veículo na linha de sucessão da indústria cultural, excluindo o cinema por ter sido, desde sua criação, considerado ‘erudito’, a televisão no Brasil vem ocupando importante lugar na cultura popular midiática desde os anos 50.

O Brasil foi o país que primeiro implantou a televisão na América Latina. Sua estréia se deu em 18 de setembro de 1950, sob responsabilidade do jornalista Francisco de Assis Chateaubriand de Mello, então diretor dos Diários Associados, através da TV Tupi - canal 3- de São Paulo.<sup>47</sup>

Toda a propaganda e divulgação que se fazia da televisão, quando de sua entrada no Brasil, não só anunciava ser ela descendente do rádio como o resultado da fusão de rádio, cinema e teatro. Talvez houvesse a intenção de aproximá-la das formas consideradas mais ‘elevadas’ de cultura, sendo que o início da televisão no Brasil vem sendo apontado, por diversos autores, como marcadamente direcionado à elite econômica, uma vez que os aparelhos precisavam ser importados do exterior a preços pouco acessíveis às classes de menor poder aquisitivo. Marta Klagsbrunn e Beatriz Resende (1991), ao resgatarem a história da telenovela, registraram depoimentos a esse respeito de pessoas que participaram desse início como autores, diretores ou atores:

*“A linguagem de televisão se assemelhava muito mais à linguagem de cinema do que à do teatro. É uma linguagem da imagem. Aquilo que eles tentavam fazer, a fusão, o*

---

<sup>47</sup> Artur Xexéo (1996) data de quatro meses após essa data, ou seja janeiro de 1951, a chegada do primeiro canal de televisão ao Rio de Janeiro - TV Tupi, canal 6.



*escurecimento, isso tudo era coisa do cinema, os planos, o plano americano, plano médio, toda a terminologia era do cinema.” (Aracy Cardoso apud KLAGSBRUNN; RESENDE, p.15)*

No entanto, um outro depoimento comenta a genealogia da televisão com relação ao rádio, sob o ponto de vista da programação:

*“... radioteatro, radiomusical e os grandes shows influenciaram a maneira de fazer esta televisão, ainda que ela fosse elitista, ou seja, ainda que houvesse um certo distanciamento do popular, o que o rádio evidentemente não tinha. Com o aumento do número dos aparelhos de TV começou a haver um processo de popularização da própria programação, chegando a esses níveis de massificação em que ela hoje se encontra.” (Walter Avancini, apud KLAGSBRUNN; RESENDE, p.15)*

Rapidamente, em meados dos anos 60, o quadro de centralização se modifica com o aumento considerável do número de aparelhos de televisão, claro que ainda concentrados nos centros urbanos, em sua maioria, no eixo Rio-São Paulo.<sup>48</sup> Esta expansão vai ser fundamental na adequação da programação da TV para abranger outras faixas de público - os ouvintes de rádio, por exemplo -, juntamente com aqueles que viam na televisão um sofisticado modo de adquirir cultura - os até então freqüentadores de teatro. Outro depoimento, em Marta Klagsbrunn e Beatriz Resende (1991), é ilustrativo:

---

<sup>48</sup>Dados estatísticos mostrando o aumento do número de aparelhos adquiridos no país podem ser encontrados em MATTOS, Sérgio (1982); TÁVOLA, Artur (1996); XEXÉO, Artur (1996); ORTIZ, Renato (1988).

*“Quando começou, a televisão ousava mais do ponto de vista intelectual porque a audiência situava-se mais nas classes A e B. Com o consumo dirigido a outros níveis socioeconômicos, o público que era de rádio, foi absorvido pela televisão, que passou a produzir visando esse campo novo. Daí a transferência para a TV de programas radiofônicos como Balança mas não cai, Praça da Alegria, Discoteca do Chacrinha e as novelas. No momento em que a televisão passou a ser um rádio com imagem, programas como o Grande Teatro e outros também de alto nível deixaram de existir.” (Sérgio Britto apud KLAGSBRUNN; RESENDE, p.21)*

Se para alguns a abertura da TV para entretenimento de um público mais extenso foi causa de rebaixamento no nível da programação, para outros a maior inserção no espaço social e cultural significou uma especialização em direção a uma autonomia do veículo. Artur da Távola (1996) fala das aproximações da televisão com os outros meios culturais sob a forma de uma evolução:

*“Na primeira década (anos 50) aproximava-se do teatro; na segunda (60) passava pela linguagem cinematográfica com tomadas externas. Da década de 70 em diante, começou a ‘falar’ o idioma próprio da televisão. E a partir daí passou a influenciar o cinema e a literatura.” (TÁVOLA, p.39)*

É importante perceber que, desde a implantação, a televisão esteve estratificada em níveis (intelectual e popular, abastados e empobrecidos) que se inter cruzam a fim de qualificá-la hierarquicamente. Em qualquer dos níveis há um fio que os une e lhes imprime características de semelhança que é o de estarem vinculados à indústria cultural; ou seja, é indispensável a quantidade de público, é

objetivo primordial a inserção mercadológica através do retorno financeiro e, também, é constante a busca de alta tecnologia na geração do produto. São essas as características que delimitam os chamados produtos de massa.

O processo de urbanização das cidades, a migração da população rural para os centros urbanos maiores (São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife e Porto Alegre), com a promessa de absorção de mão-de-obra pela indústria melhorando as condições de vida, foi o panorama no qual a televisão teve sua chegada ao Brasil. Ou seja, sua introdução coincidiu com um período de grandes transformações econômicas e sociais que visavam à modernização da sociedade brasileira, tendo sido a televisão saudada como ícone definidor da entrada do país na era moderna.

A década de 60 foi, particularmente, decisiva no desenvolvimento da televisão no Brasil, não só pelo aspecto modernizador que ela representava, mas sobretudo por ter recebido por parte dos governantes pronta aceitação e incentivo; o que aliás, pode ser percebido com referência à cultura de massa em geral, como observa Sérgio Mattos (1982): *“Because the mass media were accepted by the military regime as agents of modernization and as a tool for the maintenance of national integration, national security, and social peace, the military also began to be concerned with television content.”*<sup>49</sup> (p.95)

Entretanto, a utilização dos meios de comunicação de massa pelos governantes como instrumento de difusão ideológica não foi privilégio dos militares brasileiros. Essa estratégia vem sendo observada desde épocas anteriores através dos jornais e das rádios. Na República Velha, por exemplo, é Sergio Miceli (1977) quem comenta:

---

<sup>49</sup> “Porque as *mass media* foram aceitas pelo regime militar como agentes de modernização e como instrumentos para a manutenção da integração nacional, segurança nacional, e paz social, os militares também passaram a ficar preocupados com o conteúdo da televisão.” (Tradução nossa)

*“O controle dos jornais constituía um dos principais móveis da luta em que estavam envolvidas as diversas facções oligárquicas. Um jornal era forçosamente o porta-voz de grupos oligárquicos, seja daqueles que estavam no poder (a ‘situação’), seja daqueles que estavam momentaneamente excluídos do poder. Tal vínculo aparece de modo explícito nos inúmeros relatos que mostram presidentes da República envolvidos em manobras visando submeter a imprensa aos interesses políticos da facção a que pertenciam ...”* (MICELI, p.73)

Outro período representativo do uso governamental, desta vez do rádio, com a finalidade de levar suas idéias ao povo é o período do governo de Getúlio Vargas, assinalado por Sérgio Mattos (1982): *“Getúlio Vargas, who, by means of a coup d’état in 1937, established a dictatorial regime, used radio to facilitate his political career.”*<sup>50</sup> (p.63)

Nos anos 60, retomando essas práticas de utilização dos meios de comunicação para solidificar sua dominação, os governos militares trabalharam para a hegemonia das mensagens transmitidas, de maneira a incrementar e difundir, junto à população, os planos políticos e econômicos a serem implementados no país, principalmente, a partir da revolução de 1964.

O “Milagre Econômico” que ‘alinhará’ o país junto às grandes potências internacionais num processo de rápido desenvolvimento econômico e social dependia de investimentos de capital estrangeiro. Para que houvesse interesse das corporações internacionais em investir no Brasil, foi construída e divulgada uma

---

<sup>50</sup> “Getúlio Vargas, quem, por meio de um golpe de estado em 1937, estabeleceu um regime ditatorial, usou o rádio para facilitar sua carreira política.” (Tradução nossa)

imagem de tranquilidade social e de potencial econômico com a indispensável ajuda da imprensa escrita, do rádio e da televisão. Esta imagem, ao mesmo tempo que favorecia a entrada do investimento estrangeiro, servia, internamente, para desbaratar grupos opositores e criar, nos menos esclarecidos, uma ilusória idéia de nação harmoniosa, produtiva e economicamente atraente. Era a embalagem criada para colocar na vitrine o Brasil que estava à venda.

A anuência aos objetivos dos grupos dominantes na revolução de 64, de grande parte da imprensa e dos meios de comunicação em geral, prestou-se não só como ‘apadrinhamento’ político para as concessões de canais de rádio e televisão como para a captação de investimentos. Além disso, outro fator que serviu de balizamento obrigatório aos meios de comunicação foi o Ato Institucional nº 5, de autoria do Presidente Emílio Garrastazú Médici, em 1968, que representou violenta repressão e censura em tudo que era veiculado no território nacional. Dessa forma, estar presente no cenário público e garantir sobrevivência no mercado exigia, também da televisão, acordos, ou partilhamento, com as idéias de integração nacional e paz social preconizadas pelos governos militares da época.

Como nenhum momento histórico se faz de absoluta convergência de idéias - como denuncia a própria necessidade de utilização da vigilância, censura e repressão - o país possuía suas forças contra-hegemônicas, que, por não poderem atuar livremente, exerciam seu poder de agrupamento de forma subversiva à ordem vigente. Eram as rádios clandestinas, os jornais panfletários e de restrita circulação, os teatros de resistência e a TV de Vanguarda (São Paulo), que teve papel preponderante na manutenção de uma programação, se não ‘revolucionária’, pelos menos mantendo certo distanciamento das imposições governamentais.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup>Esse canal de TV, durante os anos compreendidos entre 1952 e 1967, dedicou-se à teledramaturgia. Encenou peças estrangeiras e nacionais, clássicas e contemporâneas que, no entanto, ficaram restritas à São Paulo. Sua importância maior talvez resida no fato de ter servido

Para Sérgio Mattos (1982), tanto o rádio como a televisão auxiliaram na “construção da moderna sociedade capitalista brasileira”, bem como tiveram seus rumos afetados por essa ideologia governista. A falta de liberdade e o mascaramento da realidade foram paradigmáticos no desenvolvimento dos meios de comunicação, tanto pelo formato dado à programação, quanto ao ampliarem o nível tecnológico através da captação dos recursos estrangeiros. Essa ‘troca de favores’ parece caracterizar até hoje os mecanismos de filiação entre governos e donos de redes de televisão.

Outros fatores políticos importantes para os meios de comunicação, naquela época, teriam sido a criação do Ministério das Comunicações (1967) e a implementação do Código Nacional de Telecomunicações, sendo que este último estava em processo de elaboração e ‘costura’ desde 1962. Esses fatores reforçam a afirmação da relevância dos meios de comunicação como estratégia política de controle e, também, como força potencial de mercado.

Os anos 60 foram marcados também por grandes novidades técnicas na televisão. A utilização do video-tape a partir de 1963 propiciou a utilização da programação horizontal como meio de fixação de público.<sup>52</sup> Os programas que antes eram ao vivo dependiam de inúmeros fatores para sua ida ao ar no horário anunciado, a reunião dos atores por exemplo, a cronometragem exata do programa anterior, as nem tão surpreendentes falhas nos equipamentos, dentre outros. Além disso, a chegada do video-tape reduziu grandemente a improvisação dos textos e permitiu a saída dos estúdios para gravações de cenas externas na programação em

---

como escola para atores e diretores que, após seu fechamento (1967), passaram a atuar em telenovelas de outras emissoras não só de São Paulo como do Rio de Janeiro.

<sup>52</sup>Artur da Távola (1996) data de 1960 a chegada do video-tape ao Brasil e o aponta como o “divisor de águas na história da televisão em todo o mundo. Deu-lhe o sentido de obra duradoura, como a do cinema.” (p.75). Renato Ortiz (1988) registra a chegada do video-tape ao Brasil como tendo sido em 1959.

geral. Essa inovação retirou dos programas a expressão única e irreprodutível e os inseriu no caráter serial das produções em massa, evitando os imprevistos estilísticos e estruturais.

Em abril de 1965, a entrada da Rede Globo no cenário nacional não só contribuiu para o avanço tecnológico do sistema de televisão, como efetivamente alterou o quadro das telecomunicações no Brasil. O que poderia ter sido uma ‘simples’ concorrência de mercado - que em tese beneficiaria o público pela melhoria do padrão técnico e da programação - rapidamente transformou-se num poder hegemônico de caráter imperialista que desbaratou os demais canais de televisão. A sobrevivência dos outros canais ficou subordinada aos arranjos e agrupamentos que, mesmo sem pretensão de superar ‘o gigante’, ofereceram resistência e, embora trocando de mãos por diversas vezes, mantiveram-se no cenário, alternando momentos de maior e menor audiência.<sup>53</sup>

A Rede Globo foi instalada por Roberto Marinho que, na época, já possuía uma expressiva participação nos meios de comunicação através de um conglomerado de empresas de jornal e rádio de sua propriedade. Logo após a implantação, seu mais forte concorrente - os Diários Associados - denunciavam que a fonte de recursos que levou ao ar a TV Globo teria sido uma corporação americana - Time-Life Corporation.<sup>54</sup> Na época, o então Presidente da República Castelo Branco adiciona, à Lei já existente, um Decreto que faculta ao capital estrangeiro

---

<sup>53</sup>Não só no Brasil é reconhecido o poder hegemônico da Rede Globo, onde a transitoriedade de sua programação (e de seus dirigentes) ultrapassa as fronteiras dos diversos governos desde sua criação em 1965. Em Londres - Channel 4 - foi ao ar, em maio de 1994, o programa “*Brazil: Beyond Citizen Kane*” - dirigido pelo jornalista Simon Hartog - “é mais um documentário sobre a força descomunal da Rede Globo e as mazelas do nosso país (...) Nunca se produziu um resumo tão amplo e satisfatório da miséria social e cultural do Brasil e do papel da Globo no processo de degradação generalizada a que o país vem sendo submetido desde que os militares tomaram o poder em 1964.” Sérgio Augusto. Folha de São Paulo. Ilustrada. 8/5/94. (p.1)

<sup>54</sup>Sérgio Mattos (1982) reproduz parte de depoimentos onde constam os valores díspares entre o capital investido inicialmente pela TV Globo e os demais canais de televisão.

investimentos na área dos meios de comunicação. Tal ato governamental é interpretado por Sérgio Mattos (1982) como sintomático da relação entre Roberto Marinho e o poder instituído. Por conta dessa ligação, outras denúncias surgiram, no sentido de que a importação de programas americanos (seriados, filmes e shows) seria, de certa forma, facilitada à TV Globo e custosa às outras emissoras.<sup>55</sup> A disputa pela compra de programação estrangeira, que inicialmente causara fortes polêmicas, já na década de 70 perde força com o emprego de recursos humanos e tecnológicos pela Rede Globo na produção de programas locais, tornando-os prioritários. Como observa Távola (1996):

*“As séries norte-americanas tiveram e têm presença na televisão brasileira. Nesta, contudo, não ocorreu o mesmo que na maioria dos países que as compram. Elas não desbancaram o produto nacional e todas as tentativas de opor, em horário nobre, séries famosas a telenovelas fracassaram.”* (TÁVOLA, p.95)

Este ‘abrasileiramento’ da programação de televisão se refere não só à produção própria, em detrimento da compra de ‘enlatados’, como também à utilização de textos nacionais.<sup>56</sup> Um exemplo disso é a adaptação da obra de Monteiro Lobato, *“O Sítio do Pica-pau Amarelo”*, dedicado à faixa de público infanto-juvenil, que foi indicado pela UNESCO (Paris, 1979) como exemplo de

---

<sup>55</sup>Ver Sérgio Mattos (1982) p. 19-20.

<sup>56</sup>A respeito da influência da programação americana, Marta Klagsbrunn e Beatriz Resende (1991) apresentam uma controvérsia atribuindo ao Rio de Janeiro e São Paulo diferentes comportamentos. Segundo elas, Renato Ortiz, em *Telenovela, história e produção*, teria afirmado que em São Paulo o gênero melodramático de cunho nacionalista teria sido um pouco abandonado nas telenovelas no início dos anos 60, por influência da entrada dos ‘enlatados’ americanos. No entanto, as pesquisadoras observam que em relação ao Rio de Janeiro não houve sobreposição dos programas estrangeiros aos nacionais; ao contrário, sob influência do teatro de revista (estilo eminentemente brasileiro-carioca) foi preservada a característica brasileira das radionovelas sendo transpostas, naquela época, à televisão.



melhor programação infantil. Segundo Sérgio Mattos (1982), esse teria sido o segundo prêmio no mesmo ano recebido pela Rede Globo de Televisão como reconhecimento internacional pela qualidade de sua programação:

*“In March 1979, the Nacional Academy of Television Arts and Sciences of the United States gave the ‘Salute’ trophy to the Globo Television Network, one of the Brazilian commercial networks, for its ‘excelente programming’ and its contribution to television development.”*<sup>57</sup>(MATTOS, p. 7)

A visibilidade da televisão brasileira no exterior tem a marca da Rede Globo, que passou a exportar documentários, minisséries e telenovelas - seu cartão de visita - chegando a atingir “130 países na década de 90”, como registra Artur da Távola (1996, p.95).

Ainda, antes de abordarmos os anos 90 na televisão, é importante lembrar a ‘colorização’ dos programas brasileiros. A TV em cores representou a consolidação da televisão como diversão ‘completa’, proporcionando o máximo de comodidade com alto padrão tecnológico, ‘praticamente’ sem onerar financeiramente os telespectadores.<sup>58</sup>

O final dos anos 80 anuncia mais uma inovação técnica do sistema de televisão. Em 1988 é instalado o sistema de TV a cabo e, em 1989, foi implantado em São Paulo o primeiro canal UHF de TV por assinatura. Dessa forma, esse final

---

<sup>57</sup> “Em Março de 1979, a Academia Nacional de Televisão, Artes e Ciências dos Estados Unidos deu o troféu ‘Salute’ para a Rede Globo de Televisão, uma das televisões comerciais brasileiras, pela sua ‘excelente programação’ e sua contribuição para o desenvolvimento da televisão.” (Aspas do autor, tradução nossa)

<sup>58</sup> O sistema de TV a cores foi lançado pela primeira vez em Caxias/RS, pela TV Difusora, em 1972. Essa inovação na televisão não causou tanto impacto como sua estréia em 1950 ou a inserção do video-tape em 1963, no entanto é relevante na história dos avanços tecnológicos da televisão.

de década introduz para os anos 90 a polêmica do que significaria esse novo sistema de TV por assinatura: é o fim da televisão e o início de uma nova forma de entretenimento eletrônico ou significaria mais um aprimoramento do tradicional sistema de televisão?

Os defensores dessa nova modalidade de televisão - televisão segmentada, tal como Nelson Hoineff (1996), por exemplo, alegam que ela acompanha as exigências de um público 'saturado' da programação massificada da televisão genérica - televisão tradicional. Na televisão por assinatura, além da imensa possibilidade de escolha de canais (que em alguns casos pode abranger 500 canais) há o sistema *pay-per-view*, que representaria o máximo do refinamento na individualização de escolha da programação por parte do telespectador.

*“Desmassificada, temática, com o controle transferido das emissoras para o espectador, e com uma capacidade infinita de acumular e distribuir informações, a televisão deixa de ser a tradicional máquina de fazer doidos, de Stanislaw Ponte Preta, para se transformar numa máquina inteligente, concebida para se transformar num importante instrumento de conhecimento - onde se inclui o entretenimento - da sociedade.” (HOINEFF, p.40)*

Quase que da mesma forma que a divulgação inicial da TV nos anos 50, essa nova forma anuncia-se como democrática, inteligente, educativa, e porque não, fonte de diversão. Parece partir do pressuposto de que o acesso a esse outro tipo de televisão teria um caráter amplo, quase universal, desconsiderando as questões de classe e acesso aos bens de consumo, bem como a de uma ingênua equanimidade cultural e intelectual para uma seleção e manuseio do aparelho. Mais uma vez estamos diante de uma discussão mercadológica que se auto institui inovadora, mas que se mantém no mesmo patamar de desigualdades sociais no qual já se

fundamentou a anterior, ou seja, um ‘bem cultural’ para acesso de poucos. A nosso ver, não se trata de uma demanda da sociedade por mudanças na forma de televisão, mas sim de uma estratégia do capital para atingir faixas específicas de mercado, ratificando, assim, a ‘estratificação’ social.<sup>59</sup>

Para Beatriz Sarlo (1994), o controle remoto teria sido o sedimentador da idéia de fragmentação presente desde o início da televisão. Ela sustenta a idéia de que mesmo a imagem, que fora poderosa por quase meio século, perde para a velocidade que cria um outro quadro, onde uma imagem é substituída pela sucessão vertiginosa de muitas imagens. Esse é o resultado do *zapping*, que fez com que a televisão provasse de seu próprio veneno, pois, ainda segundo Sarlo, se por um lado ele proporciona obediência à primeira lei da televisão: “*producir la mayor acumulación posible de imágenes de alto impacto por unidad de tiempo; y paradójicamente, baja cantidad de información indiferenciada...*”<sup>60</sup>(p.62); por outro lado “*el control remoto es el arma de los espectadores que aprietan botones cortando donde los directores de cámara no habían pensado cortar y montando esa imagen trunca com outra imagem trunca, (...), en outro canal o en outro lugar del planeta.*”<sup>61</sup>(p.63). O *zapping* eleva a potência do que, desde o início, é objetivo da televisão: fazer-se atraente pelas possibilidades imagéticas em detrimento das de conteúdo elaborativo.

---

<sup>59</sup>A leitura marxista, atribuída à Baudrillard por Artur Matuck (1995), diz que o caráter antidemocrático dos sistemas de comunicação de massa não está no veículo, mas na concepção teórica de comunicação que pressupõe o emissor, o receptor, a mensagem, etc. A socialização dos processos comunicacionais passariam, necessariamente, pela desconstrução da noção ativo-passivo colocadas nesse esquema conceitual, que atingiria, por sua vez, diretamente a idéia de massa.

<sup>60</sup> “: produzir a maior acumulação possível de imagens de alto impacto por unidade de tempo; e paradoxalmente, baixa quantidade de informação indiferenciada...” (Tradução nossa)

<sup>61</sup> “o controle remoto é a arma dos espectadores que apertam botões cortando onde os diretores de câmera não haviam cortado e montando essa imagem truncada com outra imagem truncada, (...), em outro canal ou em outro lugar do planeta.” (Tradução nossa)

As novas tendências apontam, quase unânimes, para o fim da televisão genérica, e indicam a especificidade de programação que porá fim aos canais que, como num mosaico, apresentam de tudo um pouco: jornais, shows, telenovelas, desenhos animados, etc. Cabe, então, uma pergunta: e as telenovelas - carro-chefe das televisões brasileiras - que destino terão? A pergunta surge na medida em que elas são histórias seriadas, apresentadas em fatias diárias de forma seqüencial, tendo suas temáticas e linguagens estratificadas por faixa etária e horário de exibição, diante da 'nova' televisão, que propõe o fim do tempo real, ficando a organização do tempo televisivo a cargo do telespectador.

## TELEDRAMATURGIA

A adaptação à televisão do que já existia sob outras formas de cultura é extensivo à novela. Ela vai se formulando numa mistura do folhetim, da radionovela e da dramaturgia. Marta Klagsbrunn e Beatriz Resende (1991) observam:

*“Os antepassados onde seguramente se podia buscar um modelo estão lá onde a radionovela também buscara: o folhetim e o melodrama. Do folhetim, a telenovela irá tirar características destinadas a manter o interesse, a continuidade, mas, sobretudo - e esta será uma característica que será cada vez mais reforçada - a estrutura aberta, capaz de absorver as contribuições do público, que se manifesta no desenrolar-se da ficção em fatias. Do melodrama extrai-se o envolvimento até as lágrimas, receita que tinha entre nós um sucesso especial desde o Romantismo.” (KLAGSBRUNN; RESENDE, p.67)*

Acrescido da imagem - significativa adição - o romance-folhetim é aceito pelo público na medida em que ele vai incorporando o aparelho de TV ao rol de modernização dos eletrodomésticos de suas casas, considerando a telenovela o ponto alto do entretenimento familiar. Numa pesquisa a respeito da “novela das oito” dentro dos lares brasileiros, Ondina Leal (1986) comenta: *“...a novela é uma estória de famílias e relações familiares, assistida e comentada no núcleo familiar, na qual a decodificação da mensagem se dá a partir de uma dimensão subjetiva e que passa por este universo doméstico.” (p.14)*

Há que se considerar, também, que o universo doméstico (assim como os outros tantos espaços sociais) não ficou imune à contaminação dos valores culturais

de outros universos também importantes. Os meios de comunicação de massa são os grandes responsáveis, na maioria das vezes, pelo leva e traz no borramento das fronteiras culturais. Nesse sentido, é importante a observação de Beatriz Sarlo (1994):

*“Los sectores populares ya no viven limitados al espacio físico del barrio, de villa miseria o de la fábrica. Por encima de las casas, en las pendientes barrosas ocupadas por las favelas, a lo largo de los pasillos de las villas, en los monobloques deteriorados, las antenas de televisión tienden las líneas imaginarias de una nueva cartografía cultural.”*<sup>62</sup>  
(SARLO, p.109)

No entanto, o alcance prestigioso da televisão não se deu desde o início. Esse é o caso da telenovela, por exemplo. A primeira a ir ao ar foi, em 1951 pela TV Tupi de São Paulo, *“Sua vida me pertence”*, que seguindo a tradição do rádio era apresentada ao vivo duas vezes na semana. E, desde então, sucessivas ‘estórias de amor’ foram apresentadas, também, nas outras emissoras. E, novamente, referindo Marta Klagsbrunn e Beatriz Resende (1991), em 1958 a Revista do Rádio faz uma pesquisa para saber a preferência do telespectador e a novela ou telenovela nem ao menos é mencionada, o que demonstraria a pouca audiência junto ao público que, ainda nesta época, dedicava-se à programação de rádio. Para elas, o público não havia sido seduzido pela imagem como possibilidade de comunicação.<sup>63</sup> Entretanto, Artur Xexéo (1996), retorna ao início da televisão como dedicado às elites e afirma

---

<sup>62</sup> “Os setores populares já não vivem limitados ao espaço físico do bairro, da vila pobre ou da fábrica. Por cima das casas, nos barrancos ocupados pelas favelas, ao longo das passagens estreitas das vilas, nos monoblocos deteriorados, as antenas de televisão estendem as linhas imaginárias de uma nova cartografia cultural.” (Tradução nossa)

<sup>63</sup> Ver Marta Klagsbrunn e Beatriz Resende (1991), p.24.

que as primeiras telenovelas não emocionaram multidões por serem programas populares, e a televisão não estava direcionada ao povo.

Apontando o folhetim na origem das novelas de rádio e televisão, Marlyse Meyer (1996) chama a telenovela de “*essa grande criação narrativa da América Latina*” (p.386). Ela sugere que a telenovela seja a “tradução” dos romances populares, já proposto por Gramsci, como uma atualização aos tempos, nesse caso, da indústria cultural.

Transformada num produto que nivela as classes sociais, a novela que primeiro atinge, no Brasil, estrondoso sucesso de público é “*O direito de nascer*”, importada de Cuba e levada ao ar em 1964.<sup>64</sup> Marlyse Meyer (1996) observa o sucesso do gênero telenovela que atinge o território nacional:

*“Na medida em que seu sucesso extravasou as classes e permeou toda a sociedade naquele ano em que o Brasil inteiro parava na hora da novela, inclusive os elegantes freqüentadores de leilões e clubes de bridge, onde eram instalados receptores para que todos acompanhassem, à beira das lágrimas, a triste e nobre história de Albertinho e Isabel, ao passo que nos confins de Minas Gerais se ouviam cantar plangentes baladas narrando o sofrimento dos mesmos.”* (MEYER, p.386)

Cuba não exportou só para o Brasil suas novelas, mas elas também invadem a *soap-opera* americana. Através da Colgate-Palmolive e a Gessy-Lever, que já haviam plantado no rádio a radionovela como programação dirigida às donas-de-

---

<sup>64</sup>Nas palavras de Artur Xexéo (1996): “O direito de nascer fez tanto sucesso que o estúdio de TV tornou-se pequeno para atender a curiosidade que despertava. Seu último capítulo foi representado ao vivo, no Maracanãzinho.” (p.58)

casa no horário vespertino, desbancaram as novelas locais imprimindo o estilo caribenho também nos Estados Unidos.

Para o Brasil, a Colgate-Palmolive trouxe, também, a cubana Maria Magdalena Iturrioz y Placencia que, com o pseudônimo de Glória Magadan, veio dirigir o departamento de televisão, que era o grande espaço de propaganda dessa multinacional. Com Glória Magadan e outros latinos (Tito Di Miglio e Alberto Migré, ambos argentinos), as telenovelas viveram, principalmente em São Paulo que era o centro gerador, um período de traduções de textos, musicalização e outras referências culturais de perfil latino, do qual iria desprender-se mais tarde (1969), com o sucesso concorrente de Janete Clair em *“Véu de noiva”*.

No Rio de Janeiro, embora incipiente, havia uma preocupação mais ‘nacionalista’ e, em 1963 na TV Rio, Nelson Rodrigues foi chamado por Walter Clark a escrever uma novela. Relata Ruy Castro (1992):

*“Em 1963, o simples nome de Nelson seria uma ameaça ao tecido social se aparecesse na tela da TV como autor de uma novela. E principalmente na TV Rio, a Globo de seu tempo. Mas Walter Clark e o pessoal do ‘Teatro dos sete’ queriam apenas inovar: produzir novelas brasileiras, para aproveitar o insuportável sucesso dos dramalhões cubanos que sustentavam a televisão.”* (CASTRO, p.340)

Nelson Rodrigues escreve, então, *“A morta sem espelho”*. Embora, conforme Ruy Castro (1992), ele tenha sido cuidadoso e escrito uma estória que *“rajava uma possível zona incestuosa, mas só se o telespectador prestasse muita atenção”* (p.341), teve problemas com a censura que proibiu a exibição às oito e meia da noite, sendo a novela ‘empurrada’ para as dez horas, *“um horário em que não apenas todos os televisores já tinham sido postos para dormir como os funcionários das estações estavam apagando as luzes para ir embora”* (p.341),



com a justificação de que continha adultérios. E, para Ruy Castro, o horário teria sido o motivo do insucesso da novela.

A trajetória profissional de Nelson Rodrigues na telenovela traz mais dois registros: adaptação de “*O tronco do ipê*” de José de Alencar, que se chamou “*Sonho de amor*” e foi ao ar em 1964; e, “*O desconhecido*”, também, exibida em 1964. Entretanto, sua inserção na televisão não se esgota nesses textos e ele ainda participa de outras modalidades de programas, como entrevistas e comentários esportivos até final dos anos 70, retornando e com grande repercussão na década de 90 com o seriado “*Engraçadinha: seus amores e seus pecados*” e a encenação de “*A Vida como ela é*” em episódios semanais aos domingos no Fantástico.<sup>65</sup>

O hiato criado na participação de Nelson Rodrigues na teledramaturgia, que vai desde 1964 até 1995, é atribuído, por um dos adaptadores do texto *Asfalto Selvagem...* para televisão, Carlos Gerbase, à indefinição política do escritor, pois no embate entre as forças políticas de esquerda ou de direita ele não tinha um posicionamento claro. Se de esquerda, teria sido, na opinião de Gerbase, certamente legitimado pela crítica em toda a sua produção, e não só na dramaturgia, o que o tornaria alvo do *mass culture* tão logo afrouxasse a repressão cultural e política; por outro lado, se de direita, teria seu nome garantido nos meios de comunicação como ‘amigo’ do sistema. Embora nos pareça um tanto absolutista, sua opinião faz sentido se pensarmos que o longo período de repressão pela qual passou o país atingiu a produção de Nelson Rodrigues por suas ‘imoralidades sexuais’. Essas mesmas moralidades, consideradas ‘exageros chulos’, ou insanidades, pela intelectualidade crítica, vetaram-lhe a circulação nos meios ‘eruditos’.

---

<sup>65</sup> O que para Nelson Rodrigues era da ordem diária - o adultério, as paixões desenfreadas, os desejos transgressores - vai para a televisão como o ‘fantástico’, ou aquilo que não é ordinário, mas que se torna pela constância de tempo e lugar onde poderá ser encontrado (domingo, Rede Globo). A previsibilidade de “*A Vida como ela é...*” na televisão encontra espaço de rotina que não causa mais impacto.

Muito tem sido discutido a respeito das funções das telenovelas, que podem ser apontadas como: sociais, na medida da inserção de temas que sejam palpitantes naquele momento e lugar; políticas, quando utilizadas pelos governos de situação a fim de anestesiarem o público para questões que desejam omitir; culturais, quando são novelas que se propõem a remontar determinados períodos da história do país fornecendo informação sobre essa história;<sup>66</sup> e de entretenimento, quando apresentam, em geral, comédias com aparente descompromisso com qualquer das outras funções anteriormente apontadas.

Pensar a telenovela como capacidade de, mesmo em ‘fatias’ diárias, reunir numa estória diferentes fatos e temas que orbitam num determinado momento cultural de uma sociedade, dando-lhes mais coesão a fim de que produzam sentido ao público em geral, pode ser uma forma de fugir aos velhos clichês que buscam a ‘função’ das telenovelas, sem, no entanto, contribuir para o pacto com a imagem de neutralidade que a televisão tenta passar. Como é fornecida à massa é essa que, particularizando, produzirá significados de acordo com seu próprio código de leitura aplicado às telenovelas. Por mais que se busque definir as ‘intenções’ na confecção das telenovelas é na recepção que ela produzirá significados. É certo que a televisão é um veículo destinado às massas e como tal é pensada como homogênea quanto aos seus efeitos. Beatriz Sarlo (1994) comenta:

*“La cultura de los medios convierte a todos en miembros de una sociedad electrónica que se presenta imaginariamente como una sociedad de iguales. En apariencia, no hay nada más democrático que la cultura eletrónica cuya necesidad*

---

<sup>66</sup> É indiscutível o potencial informativo que a TV possui no sentido quantitativo. No entanto, é questionável a transformação desta informação em conhecimento, uma vez que a informação é desprovida de experimentação e o volume é tão intenso (diria incessante) que sobram poucas possibilidades de elaboração, condição indispensável à fixação para reutilização em situação posterior, ou seja, tornar-se conhecimento.

*de rating la obliga a digerir, sin interrupciones, fragmentos culturales de los orígenes más diversos. En los medios, todo el mundo puede sentir que hay algo próprio y, al mismo tiempo, todo el mundo puede fantasear que lo que los medio le ofrecen es o objeto de apropiación y de usufruto.”<sup>67</sup>*  
(SARLO, p.113)

Quanto à estrutura das telenovelas Marta Klagsbrunn e Beatriz Resende (1991), referindo-se ao início delas, comentam:

*“Apesar de já conter elementos do folhetim, a estrutura ainda não se desenvolve em múltiplas histórias paralelas à trama principal como se faz hoje. A trama gira em torno de um par romântico, o amor e os obstáculos. Para contar a história em um mês, não havia necessidade de uma complexa rede de personagens e subtramas.”* (KLAGSBRUNN; RESENDE, p.51)

À medida em que o sucesso do empreendimento foi se consolidando, o tempo de permanência no ar prolongou-se, abrindo espaço para a inserção das tramas paralelas, que parecem ter sido responsáveis pela adição de temas sociais e políticos que marcassem, ao seu tempo, a atualidade da telenovela. Assim, a matriz melodramática e folhetinesca persiste e molda as estórias nos excessos emocionais,

---

<sup>67</sup> “A cultura dos médios converte a todos em membros de uma sociedade eletrônica que se apresenta imaginariamente como uma sociedade de iguais. Aparentemente, não há nada mais democrático do que a cultura eletrônica, cuja necessidade de rating a obriga a digerir, sem interrupções, fragmentos culturais das origens mais diversas. Nos médios, todo o mundo pode sentir que há algo próprio e, ao mesmo tempo, todo o mundo pode fantasiar que o que os médios lhe oferecem é objeto de apropriação e de usufruto.” (Tradução nossa)

no maniqueísmo moral, na técnica dos cortes dos capítulos - que no caso das telenovelas precisam subdividir-se nos intervalos comerciais.<sup>68</sup>

Marlyse Meyer (1996) compara a base das telenovelas à dos folhetins que ela denominou de terceira fase, que datam de 1871 a 1914. O folhetim da terceira fase vai aproximar-se dos interesses ‘pedagógicos’, formadores de hábitos conservadores dos preceitos do *status* burguês: a mulher submissa e dócil, a inexistência do herói social, o ‘glamour’ exalado pelas classes altas e o trabalho árduo como meio de ascensão social e econômica. Com o avanço dos processos tecnológicos da indústria cultural, os folhetins e romances-folhetins tendem a se desvincular de suas ‘funções sociais’ (diferentes em diferentes épocas) e a entregarem-se plenamente ao ritmo da reprodutibilidade massificada. É a quantidade (e intensidade) em detrimento da qualidade. O folhetim dessa fase se dissemina pelos diversos meios de atingir as massas: os fascículos, as revistas, os encartes dos jornais, o cinema, o rádio, chegando à TV. Apesar destas semelhanças na base, Marlyse Meyer (1996) reconhece a atualização dos folhetins tanto às novas técnicas disponíveis na indústria cultural quanto às exigências do mercado.

*“E sempre, no produto novo, os antigos temas: gêmeos, trocas, usurpações de fortuna ou identidade, enfim, tudo o que fomos encontrando nesta longa trajetória se haverá de reencontrar nas mais atuais, modernas, nacionalizadas telenovelas. Até sua distribuição em horários diversos, correspondendo a modalidades folhetinescas diferentes:*

---

<sup>68</sup>Quando difundiu-se o uso do controle-remoto nos aparelhos de televisão acentuou-se a necessidade de competência nos cortes para os intervalos comerciais, pois a possibilidade de *zapping* exigiu maior eficiência na interrupção da cena-ação a fim de garantir o retorno do telespectador após o ‘passeio’ pelas outras emissoras.

*aventura, comicidade, seriedade, realismo. Sempre de modo a satisfazer o patrocinador.” (MEYER, p.387)*

É importante observarmos que, a despeito das atualizações às diferentes épocas, aos veículos e às exigências do mercado, o folhetim vem acompanhando as mudanças econômicas e culturais de cada contexto onde se insere. Ele é o pano de fundo sob o qual se visualiza o sucesso das manifestações midiáticas de cultura ao longo dos tempos. Rosa Calza (1996), autora/roteirista de telenovelas, comenta:

*“... as raízes desse tipo de fenômeno de produção cultural compõem uma vertente que perpassa toda a produção estético-cultural brasileira, desde Gregório de Matos, em que, por exemplo, o profano e o anedótico já estavam transfigurados, ou à prosa de um Manuel Antônio de Almeida, com suas Memórias de um sargento de milícias (algo que se pode comprovar em Dialética da malandragem, de Antonio Candido).” (CALZA, p.11)*

Da mesma maneira como a página do jornal destinada ao folhetim definia a narrativa em termos do espaço/tempo da ação e do momento do corte, a telenovela também tem a extensão da cena-ação delimitada pela duração do capítulo, pelos intervalos comerciais, pelo horário de veiculação e pelo tamanho/formato da tela (aspecto, aliás, muito apontado como diferenciador do cinema e da televisão, em nível de enquadramento da imagem). Estes requisitos do formato televisivo e outros (público, mercado, autoria) que especificam as leis do veículo não podem ser esquecidos na leitura crítica, principalmente, das chamadas minisséries que, via de regra, são adaptações de textos literários que, mesmo que em alguns casos

obedecendo algumas regras da indústria cultural desde sua criação, tem a forma de um outro produto que não é a telenovela.<sup>69</sup>

Ressaltamos, no entanto, que a tendência geral é a de que a telenovela ou a minissérie atinja popularidade, suas tramas sejam objeto de comparação com acontecimentos cotidianos, o nome de seus personagens criem moda nos registros de nascimentos; mas, por outro lado, caiam no esquecimento do público logo após seu término, suas referências passem a ser substituídas por outras imediatamente após. O caráter fugidio da imagem se estende ao programa como um todo, reforçando a idéia de efemeridade dos produtos da indústria cultural. No caso específico dos textos de adaptação, o registro de autoria repete o fenômeno anterior, e parece ficar retido na memória a partir de uma aproximação, anterior ou posterior, com o texto escrito.

As minisséries, apesar de fazerem parte da teledramaturgia, estão para as telenovelas da mesma forma que o romance esteve para o folhetim. Ou seja, gozam de mais elevado prestígio dentro do meio, uma vez que, segundo se encontra na bibliografia pesquisada,<sup>70</sup> possuem o *status* de produto artístico, enquanto que as telenovelas tendem ao produto lucrativo. A distinção parece estar na legitimidade literária, como algo que fora canonizado como erudito, estendido à televisão como bem cultural para uma maior faixa de público.<sup>71</sup> Poderíamos considerar uma tentativa de ‘ascensão’ da indústria cultural ao reconhecimento por parte da camada sociocultural considerada erudita, ao produzirem uma minissérie que leve o nome de

---

<sup>69</sup> A modalidade de minisséries na teledramaturgia é introduzida no final dos anos 70, início dos 80, e se caracteriza como adaptações de textos literários nacionais ou estrangeiros, veiculadas em período de curta duração (uma a duas semanas em média).

<sup>70</sup> Ver TÁVOLA (1996), MATTOS (1996), CALZA (1996), HOINEFF (1996).

<sup>71</sup> Novamente é a tese de Pierre Bourdieu que revigora as reflexões sobre os bens culturais. Ver nota nº 39.

autor reconhecido pela literatura. Artur da Távola (1996) refere-se às minisséries como:

*“...produtos que levaram adiante a experiência dramatúrgica das telenovelas, (...): as Séries Brasileiras, os Casos Especiais (episódio único) e a adaptação, em seriados de uma ou duas semanas, de grandes obras da literatura brasileira e internacional, chamadas ‘minisséries pela Rede Globo. Aqui desenvolveu-se e aprofundou-se tudo o que o gênero telenovela ensinou. Elevados momentos de teledramaturgia foram conseguidos...” (TÁVOLA, p.98)*

É preciso considerar também que as minisséries são veiculadas no horário após as 22 horas, e que este horário foi, anteriormente, experimentado para abrigar telenovelas mas não obteve sucesso.<sup>72</sup> A justificativa foi a de que a grande massa de espectadores das telenovelas são trabalhadores assalariados das indústrias e do comércio, residentes nos subúrbios, que pelo horário e distância do trabalho só assistem TV até, aproximadamente, 21 horas. O horário posterior ficaria reservado aos programas de entrevista, às minisséries e aos filmes, ou seja, programação dirigida a um público de maior poder aquisitivo, profissionais liberais e para trabalhadores ‘intelectuais’. O que as pesquisas de audiência revelam é que o horário de veiculação do programa determina (e é determinado por) a faixa de público a que se destina, alterando, assim, os critérios utilizados na sua produção. O que também é importante ressaltar é a extensão da telenovela em relação à da minissérie. Na primeira: *“... trata-se de multiplicar o tempo transformando-se numa estratégia para protelar a conclusão da história, uma estratégia de fuga constante ao ‘desfecho’.”* (CALZA, 1996, p.28). Ao contrário das minisséries, que pelo seu

---

<sup>72</sup> Não só a novela de Nelson Rodrigues não obteve altos de audiência, mas tantas outras tentativas foram feitas, como por exemplo: “Bandeira 2”, “O Espigão” e “Os ossos do barão”.

definido e curto (em média 2 semanas) tempo no ar, não necessitam de extensas inserções de histórias paralelas.

À semelhança das telenovelas, as minisséries vão se construindo a partir do *feedback* do público que, na maioria das vezes, determina as alterações nas adaptações literárias. Como também se constituem num trabalho de grupo, a autoria das minisséries pertence aos adaptadores, diretores, atores, câmeras, equipe de arte-cenário, figurinistas, etc; que, assim como nas telenovelas, incorporam ao texto (*script*) extratextos de luz, de câmera, de percepção artística e outros. Essa foi a realidade da minissérie *Engraçadinha...*, como constatamos na entrevista com um dos adaptadores do romance-folhetim para a TV.<sup>73</sup>

A obra de Nelson Rodrigues, no caso específico deste trabalho, colocada na televisão atinge o público de diferentes camadas sociais, pois, ao mesmo tempo que simula ‘a arte’, mostra a sexualidade beirando a pornografia, ou seja, a sexualidade para consumidores. Oscila entre uma leitura reducionista do romance à linguagem midiática, facilmente inteligível, e o que Nelson Rodrigues se propõe a criticar/desconstruir, ou seja, o que está institucionalizado. Se, por um lado, o leitor pode ter neste texto rodrigueano um romance de características melodramáticas, há vários pontos de contato com a criação novelística que demonstram a interface dos gêneros presentes no referido texto.

Poderíamos dizer que por suas características folhetinescas originais, semelhantes ao caráter serial melodramático do formato televisivo, *Asfalto*

---

<sup>73</sup>Apenas para dar um exemplo, questionamos sobre a construção dos cenários, mais especificamente o interior das casas que não são descritos por Nelson Rodrigues. Há referências, mas não descrições. Em resposta, obtivemos que isto foi trabalho da equipe de arte que também lê a obra e recebe o roteiro da adaptação, e a partir daí cria o ambiente respeitando as indicações de que sejam cenas externas ou internas que constam no *script*. Isso pressupõe que haja leitura crítica da obra por toda equipe responsável pelo programa, que resulta na composição de um outro texto. Uma amostra semiótica de leitura do texto rodrigueano foi o nacionalismo acrítico de *Dr. Odorico* retratado na pintura verde e amarela dada às paredes de sua casa.



*Selvagem...* mostrou-se um texto adequado ao seriado de TV? Nelson Rodrigues escreveu um texto literário da cultura de massa, o folhetim: Será ele hierarquicamente análogo ao meio que agora o veicula, quanto à intenção de público?

## A CULTURA E A INDÚSTRIA DA CULTURA

A secular discussão para definir o que seria arte e, conseqüentemente, quais os critérios para eleger o objeto como artístico passa, no século XX, a ser matizada pela ‘problemática’ da indústria cultural. A “reprodutibilidade técnica” dos veículos midiáticos (cinema, fotografia, televisão ...) adensa o debate, evidenciando seu caráter político-ideológico. O que seria cultura popular e cultura erudita? Em quais contextos essa divisão ainda seria válida? Essas divisões são correspondentes às categorizações sociais?

Deixemos claro de antemão: não acreditamos na existência de um campo neutro de onde possamos retirar definições ou argumentos para refletirmos sobre arte ou indústria cultural. Todos esses são elementos forjados historicamente em espaços sociais e ideológicos definidos. O que, precisamente, é necessário fazer é localizar a discussão.

A desconstrução das hierarquias dicotômicas é um processo em curso. Enquanto ele se constrói/destrói, seguimos esbarrando em nossas próprias estruturas mentais de percepção, em terminologias como alto e baixo, popular e erudito, direita e esquerda tomadas como referenciais valorativos ainda em vigor, mesmo que não mais rígidos. E até que outras alternativas lexicais se incorporem ao tema, prosseguimos utilizando esses termos.

Sempre que um dos meios de comunicação de massa é objeto de reflexão, coloca-se a discussão, ainda inconclusa, do caráter artístico do objeto. Essa discussão se funda no posicionamento de Adorno e Horkheimer, que se opõem à consideração da cultura de massa como contribuição para a construção de um mundo menos desigual. Tais autores pensavam a arte como educadora do gosto e os produtos da indústria cultural como prestadores de um desserviço ao conhecimento,

servindo unicamente aos propósitos de mercado. E, na medida em que o conhecimento é o pressuposto da possibilidade crítica, os produtos da indústria cultural seriam, para eles, nocivos ao povo, ‘à massa’. Essa posição acaba por expor a fratura que classifica o público: “*de um lado, uma minoria de especialistas, de outro, uma massa de consumidores*” (ORTIZ, 1988, p.25). Não seria demasiado lembrar que, embora colocando o erudito no centro, legitimando-o enquanto lugar a ser alcançado, há o valor positivo dessa classificação. Ela de certa forma reservou a arte às elites e fez com que essas mesmas elites servissem de contraponto crítico à indústria cultural, que precisou (e precisa) sempre ter o ‘inimigo’ em vista. É indiscutível que a teoria crítica até hoje tensiona o debate sobre a indústria cultural.

Mas o que seria artístico? É um objeto único e irreproduzível, é algo que se doa à fruição, é a expressão íntima do autor, é a representação do ideal de uma determinada época, é ....

Não obstante as constantes e infrutíferas tentativas de enquadrar a arte numa referência conceitual única que transcenda o tempo e que abrigue um tanto de universalidade, é possível perceber que há em comum, dentre a diversidade conceitual existente, a projeção de características sobre o objeto tomado de maneira a elevá-lo à categoria de arte. Assim, se não é possível retirar da obra de arte aspectos imanentes (estética, função, unicidade, etc) que possam defini-la enquanto tal, podemos afirmar que tudo que a nomeia vem de fora dela, vem de quem assim a considera como obra de arte, dando um caráter dinâmico às possibilidades de definição.

Até mesmo o aspecto estético, que sempre esteve, de certa forma, indissociado do conceito de arte, pode ser relativizado. Ao intercruzar os conceitos de função, norma e valor estético, Mukarövský (1981) posiciona-se pela variabilidade desses aspectos ligados à arte de acordo com o contexto espaço-temporal no qual estiver

inserido o objeto; ou seja, o autor contextualiza cada um destes conceitos aos seus *habitats* sócio culturais.

Ao abordarmos a arte e a televisão sob o aspecto da durabilidade, poderíamos, seguindo Mukarövský (1981), dizer que ambas pertencem ao eixo do artístico, sendo que a primeira se denominaria “arte duradoura” e a segunda “arte de consumo”. Porém, Umberto Eco (1976) posiciona-se de forma mais radical neste aspecto, e as diferencia, dizendo ser a efemeridade a característica dos produtos de massa e retirando assim, a nosso ver, a televisão do eixo da arte.

Por outro lado, se retomássemos a estética como critério classificatório, poderíamos diferenciar arte de televisão, remetendo-nos novamente a Mukarövský (1981), que, embora tenha apontado a relatividade dos conceitos, define arte usando a função como paradigma: “... *na arte, a função estética é a função dominante, enquanto que, fora dela, estando embora presente, tem um papel secundário*” (p.26). Dessa forma, aliamos arte ao objeto primordialmente estético, enquanto a televisão, apesar de apresentar-se sob certa forma estética, não tem nela seu objetivo fundamental; baseia-se, isso sim, na possibilidade de comercialização, no consumo rentável. Assim, poderíamos dizer que entre arte e televisão há uma inversão de prioridades quanto às suas funções. Enquanto vemos a arte como da ordem da fruição sem, no entanto, ter autonomia do universo capitalista, a televisão, ao contrário, está na ordem do capital, tendo na estética sua arma de eficácia para o alcance de seus objetivos principais que são os lucros financeiros.

Pierre Bourdieu (1982) diz que falar da intenção estética da obra enquanto construção autônoma do autor não é o mesmo que falar do gosto estético do apreciador construído de forma autônoma, pois o gosto pela arte está intimamente ligado às estruturas históricas e sociais nas quais está colocado o apreciador. Ou seja, são inculcados valores de arbítrio cultural que serão responsáveis pela formação do ‘gosto’ pela arte. Numa sociedade estratificada social e

economicamente, como aquela em vivemos, o valor artístico do objeto fica subordinado ao repertório cultural da classe que o avalia. A cada classe corresponde um rol de exigências na apreciação da ‘arte’. Assim, se a televisão é o objeto de fruição ao alcance e na medida das classes populares, sendo componente da formação do seu gosto, ela poderia ser considerada ‘arte popular’?

Antes de pretendermos a resposta, faz-se necessário retroceder à indústria cultural como matriz da televisão. O termo indústria cultural, que foi utilizado pela primeira vez por Adorno e Horkheimer na década de 40, vem marcado pelo ideário da Revolução Industrial, que se fundamentava na produção e circulação de riquezas provocada pela acumulação de capitais, pelos novos inventos (técnicos e científicos), pelo novo sistema de aproveitamento de mão-de-obra e de novos processos de administração industrial. A passagem do artesanato e da manufatura à grande indústria começou pela substituição da mão-de-obra pela máquina, que é um dos aspectos primordiais para as discussões da arte e da cultura. Havia, no momento histórico de Adorno e Horkheimer (1985), um debate entre a aceitação e a recusa, o engajamento ou não ao capitalismo que se travestia de modernização. O ponto onde eles se apegam para enunciar o termo *indústria cultural* é o caráter serial das produções industriais capitalistas que, na esteira do fordismo, via na padronização da produção em série uma garantia de lucros financeiros. Para estes frankfurtianos, plasmar a cultura nos moldes da indústria seria o mesmo que levá-la “... à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social.” (p.114)

As forças em conflito vivem um outro momento de embate em que não comporta mais discutir a adesão ou não à produção da indústria cultural. Se quisermos continuar utilizando a expressão *indústria cultural* no sentido de uma produção que não leva em consideração o aspecto aurático do ‘objeto original’, parece indispensável o acréscimo de outra que faça uma distinção, talvez *indústria da cultura*, que indicasse os objetos produzidos para o mercado com ‘intenções’

estéticas e que seriam concebidos a partir de uma matriz reproduzível. Assim como Bourdieu relativiza o valor de distinção às classes sociais, é forçoso reconhecer que nem todas as manifestações da cultura que saem dos pátios industriais são nocivas à ‘formação do gosto’.

Embora os frankfurtianos sejam paradigmáticos nessa discussão, o momento atual - década de 90 - e o contexto cultural brasileiro apresentam suas especificidades. Nesse sentido, são importantes as reflexões de Renato Ortiz (1988), uma vez que ele aponta uma diferença básica entre as discussões européias e a nossa. Para ele, a instalação da indústria cultural no Brasil se dá em diferente momento histórico daquele das sociedades européias. Enquanto para os europeus havia uma busca de liberdade dos autores com relação aos interesses de dominação burguesa, no Brasil a indústria cultural vem no afã de modernização do país, que significaria a decolagem do subdesenvolvimento com destino ao desenvolvimento modelar existente no estrangeiro.

A indústria cultural, por volta de 1850 na Europa, marcou sua presença através do folhetim e, segundo Renato Ortiz, é ele que vai servir de pressão à literatura (seu exemplo é Flaubert). De um lado está o folhetim, a indústria cultural; e de outro, a burguesia, que para consolidar seu domínio de poder exigia da literatura que estivesse a seu serviço. O embate para os escritores situava-se entre ser lido pela massa ou por um público burguês. Como solução, Renato Ortiz (1988) aponta para a autonomização da literatura, pois na medida em que os autores rejeitaram os dois espaços de trabalho oferecidos pela sociedade, acabaram por legitimar um outro do qual fazem parte seus ‘pares’ literários, espaço no qual as regras eram próprias sem deixarem de ser ideológicas, sendo uma ideologia do grupo.

*“... a literatura se diferencia tanto das demandas ideológicas (religiosas ou políticas) quanto de outras ordens (literatura de massa) e se caracteriza como uma esfera de*

*‘produção restrita’ em oposição a uma esfera da grande produção, onde prevalece a lei econômica em resposta à demanda do público.” (ORTIZ, p.21)*

Entretanto, esse espaço não se mantém totalmente ‘livre’, por muito tempo, do franco avanço do capital, que impondo suas leis de mercado invade o campo das artes, no caso em especial da literatura, na concretização de uma sociedade industrial como um todo.

No Brasil, como já apontamos no capítulo anterior, houve forte ligação dos literatos brasileiros do início do século com os jornais. É o espaço jornalístico do folhetim que abriu aos escritores possibilidades mais ‘autônomas’, ou por outra, profissionalizantes de exercerem suas atividades e através do texto escrito chegar até o público. Fatores como o estreito espaço editorial brasileiro, os altos custos das edições, que ainda precisavam contar com a importação do papel (o que barateava mais os livros estrangeiros), e as pressões das oligarquias em mapear os ‘homens de letras’ para ocuparem cargos nos quadros de governo são responsáveis pela absorção dos escritores pelos jornais. Sergio Miceli (1977) refere-se a esse período:

*“Não havendo, na República Velha, posições intelectuais relativamente autonomizadas em relação ao poder político, o recrutamento, as trajetórias possíveis, os mecanismos de consagração, bem como as demais condições necessárias à produção intelectual sob suas diferentes modalidades, vão depender quase que inteiramente das instituições e dos grupos que exercem o trabalho de dominação. Em termos concretos, toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais. Os escritores profissionais viam-se*

*forçados a ajustar-se aos gêneros que vinham de ser importados da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito literário e, em especial, a crônica.” (MICELI, p.14-5)*

Dessa maneira, podemos inferir que diferente da Europa (séculos XVIII e XIX) a literatura aqui não rompeu com o *mass media* em busca de legitimidade; ao contrário, é a partir dos espaços jornalísticos que os escritores encontram uma instância ‘autônoma’ para se firmarem enquanto tal. No Brasil os procedimentos literários, a edição e publicação tal qual as conhecemos hoje, começaram a delinear-se no início do século e a partir da “grande imprensa”, como observa Sergio Miceli.

A ruptura entre a literatura e os produtos da indústria cultural (a ‘subliteratura’) vai se dar mais tarde (anos 30) e após terem convivido numa mesma origem mercadológica. Ou seja, no Brasil, a diferenciação entre popular e erudito em termos artístico-literários se constituiria numa subdivisão a partir da indústria cultural e não por causa dela. Parece-nos possível pensar que, aqui, para a distinção tenham pesado mais os fatores econômicos do que os fatores político-ideológicos. A literatura foi estratificada pelo mercado de capitais de acordo com o poder aquisitivo de cada classe social dos leitores brasileiros e, também, conforme o desenvolvimento capitalista do mercado editorial.

Para além das justificativas de mercado, Renato Ortiz argumenta que a cisão já ocorrida na Europa, no século XIX, por conta da ascensão da burguesia ao poder, acontece no Brasil, no século XX, justificada pela necessidade de introduzir o país na modernização a exemplo do modelo estrangeiro. Ou por outra, a distinção entre erudito e popular vem por um desejo de classes dominantes em ‘imitar’ a hierarquização européia das artes. Isso talvez possa, mais facilmente, explicar a trajetória do folhetim na classificação dos gêneros literários, pois se de início dele



participam obras legitimadas pelo cânone, por volta dos anos 30 o folhetim caiu em desprestígio e foi relegado à subliteratura até pouco tempo atrás.

Desde o século XVIII a literatura vem lutando contra forças eletrônicas tanto no Brasil como no exterior, mantendo-se, no entanto, como registro emblemático em todos os tempos. Primeiro, seria o rádio que viria a substituir os serões literários e a literatura de oitiva; segundo, a televisão que, ao proporcionar som e imagem, desapropriaria não só a literatura como o rádio e o cinema. Hoje, mais especificamente nos últimos cinco anos, o inimigo sob o qual repousam todas as dúvidas pedagógicas, a responsabilidade pelos hiatos nos relacionamentos interpessoais e pela, suposta, falência da literatura é o computador com todas as suas opções midiáticas. No entanto, ela comprova seu teor de ‘resistência’ e, mais, vem se servindo desses outros espaços de manifestações da cultura para atualizar-se e se manter em destaque, embora não mais hegemônica. Segundo Fredric Jameson (1996), hoje a literatura e o cinema se igualam, para os pós-modernistas, como hegemônicos a serem destituídos dessa posição por outras (muitas) formas midiáticas que formam a cultura. O candidato mais forte nessa disputa é “*o vídeo e suas manifestações correlatas, a televisão comercial e o vídeo experimental ou videoarte*” (p.93). Ainda assim, essas formas culturais, em especial a televisão - objeto de nosso estudo -, continua a utilizar a literatura como referencial canônico, pois, mesmo se sabendo reconhecidos na cultura brasileira, valem-se de textos literários para promover sua ascensão. Poderíamos afirmar, então, que o texto escrito - a literatura como forma cultural - não perdeu seu *status* privilegiado em tempos de pós-modernidade, mas sofreu deslocamentos, principalmente quanto às imagens, que fazem da palavra uma outra narrativa. O que se observa é a inserção da literatura na cadeia cultural, propulsão pelos avanços tecnológicos, sob a forma de outros textos.

Nos tempos atuais, a realidade da convivência da arte - enquanto espaço autônomo - com as produções emanadas da indústria cultural faz com que pareça

mais adequado que as reflexões relativizem as dicotomias e recaiam sobre a cultura e suas manifestações.<sup>74</sup>

Italo Moriconi (1996), numa perspectiva benjaminiana, ressalta a necessidade de percepção do campo das artes de modo histórico; ele diz que “..., a arte só pode ser compreendida em situação. Situação de produção e de recepção, configurada em práticas interacionais concretas cuja dinâmica vincula-se às necessidades e possibilidades técnicas disponíveis em cada momento histórico.” (p.134)

O atual momento histórico vem apontando para a discussão da Pós-modernidade (sua existência real, seus encaminhamentos, sua denominação, suas intenções, seus limites temporais, suas interferências político-ideológicas, etc), alastrando-se de forma que todas as áreas do (des)conhecimento, todo saber e toda práxis entrem em questão. A Pós-modernidade, como um paradigma filosófico, apresenta-se como um processo reflexivo pelo qual passa a humanidade, onde o legítimo é questionar, é intercruzar, tanto quanto possível, as variáveis cotidianas, dando-lhes um sentido consciente e personalizado, abolindo a aceitação da verdade condicionada, atemporal e descontextualizada. Um processo que não dispensa o passado, que não rompe com ele, mas o incorpora ao presente, que não centraliza ou homogeneiza a visão, mas a torna tão periférica e heterogênea quanto for necessário para abarcar ‘as margens’.

A discussão filosófica da Pós-modernidade não só atinge os limites da literatura, e da arte de forma geral, como também revigora o debate da cultura brasileira, atualizando seu conceito de algo definido, enquanto práticas e crenças partilhadas por um mesmo grupo social, para reconhecer a permeabilidade de outros

---

<sup>74</sup> Utilizamos-nos da palavra cultura no singular por uma restrição do texto, no entanto, estamos trabalhando com a idéia de que não há unidade cultural, ao contrário, como tão bem nos indica a antropologia, o contexto brasileiro se compõe de uma cultura vasta e heterogênea.

fatores, por exemplo, políticos e filosóficos do campo cultural. Como observa Maria Stella Bresciani (1996):

*“Em meio a essas transformações [da arte como habilidade essencialmente humana para o acréscimo a estas habilidades do componente indústria], a palavra cultura tem seu significado alterado: (...). Passa então a designar, primeiro um estado geral ou costumes mentais em estreita relação com os estágios do desenvolvimento intelectual de uma dada sociedade, para logo depois recobrir o conjunto das artes e, finalmente, vir a significar toda uma forma de vida material, intelectual e espiritual, onde se encontram propostas de mudança e resistência a essas propostas, e mais, as alterações efetivamente produzidas. Em outros termos, abarca uma ampla gama de conteúdos que compõem o registro da experiência humana moderna.” (p.38)*

Como vimos tentando mostrar, com a instalação das discussões revisionistas da pós-modernidade, não só é preciso relativizar conceitos de arte, cultura e indústria cultural, como também o debate sobre as produções artísticas atuais não pode mais prescindir dos processos midiáticos inclusos na sua produção. As caixas herméticas que enclausuravam definições se abrem e delas evoluem conceitos que buscam significações históricas não mais estanques. Nesse sentido, propomos a discussão sobre a televisão como veículo da indústria cultural que é erigida pela classe que detém o poder econômico. Assim, os programas que veicula não são manifestações populares de cultura, mas sim produtos culturais feitos pelas classes dominantes para o público de massa. Arriscamos afirmar que televisão não é arte erudita no sentido estético do termo, mas também não é arte popular, uma vez que não é o povo que detém os meios de sua produção. Televisão é o veículo que transita nas fronteiras, que ora banaliza a cultura como qualidade distintiva dos grupos

sociais, ora presta-lhe homenagens, ratificando as culturas por reconhecê-las possíveis de aflorarem fora dos veículos de massa.

## TELEVISÃO COMO BEM SIMBÓLICO

Televisão é um bem simbólico que tem na arte o seu referente, o seu elemento estruturante, e como todo bem simbólico carrega consigo uma ideologia.

À semelhança da arte e da cultura, a televisão, para ser bem simbólico, possui um requisito fundamental: o de não estabelecer uma relação direta entre o ‘objeto real’ e o objeto que se dá ao consumo. Há uma relação mediatizada. A informação que a televisão veicula passou pela reelaboração de quem a sistematizou, classificou e entregou à exposição. O mesmo ocorre com o objeto artístico e as manifestações culturais que se fazem pela composição de aspectos dados à fruição, ou ao entretenimento do grande público.

No caso da televisão, trata-se, na realidade, da ‘imigração das idéias’, nas palavras de Marx, citadas por Pierre Bourdieu (1989). Esse processo consiste no distanciamento do que a cultura produz com relação aos elementos nos quais se originou sua produção. Então, da mesma forma que a arte e a linguagem fazem parte do sistema simbólico, no conceito de Bourdieu, pois são elementos estruturados na cultura, deles é possível estruturarem-se outros elementos simbólicos. Assim, podemos afirmar que a arte se constitui em um dos referenciais estruturados na cultura e estruturantes da televisão.

Embora haja entre uma e outra - arte e televisão - estreita ligação no nível da estrutura, elas afastam-se quando pensamos em quem as produz, de onde se originam. Enquanto a arte pode surgir de qualquer camada social (cultura popular, cultura erudita, por exemplo), a televisão é fruto do investimento da classe dominante. Ao mesmo tempo em que a arte gera cultura, a televisão se apropria da arte para se formular, também, como um bem cultural.

E, para ser ‘um bem’ - substantivo que se constitui de valor positivo - possui também um outro requisito necessário, o de ser reconhecido como tal. Assim, como diz Pierre Bourdieu (1989):

*“O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; o poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário”.* (BOURDIEU, p.14)

Walter Benjamin (1994, p. 165) diz que a grande receptividade, por parte do público, da reprodutibilidade técnica da obra de arte vem do fato de que já na produção a obra se destina à reprodução para as massas,<sup>75</sup> o que não acontece, por exemplo, com a pintura, que em sua produção assegura seu caráter único, tendo na reprodutibilidade uma outra obra e não mais o original, o que para as massas representaria uma exclusão enquanto público. O autor deixa clara essa idéia na própria epígrafe colocada em seu texto: *“Le vrai est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut”* (Madame de Duras, apud BENJAMIN, p.165)<sup>76</sup>

De qualquer forma, dos dois autores é possível apreender que o poder simbólico é outorgado por quem assim considera o objeto que pode ser arte ou televisão.

---

<sup>75</sup> É importante considerar que a receptividade do público determinou, também, a reprodução de *Asfalto Selvagem I e II: Engraçadinha dos doze aos dezoito em Engraçadinha depois dos trinta*, como uma antecipação do que faria a indústria cultural do cinema hollywoodiano: *Rambo I, II, III,...*; *Batman e Batman, o retorno*; etc.

<sup>76</sup> “O verdadeiro é o que se pode; o falso é o que se quer.” (Tradução nossa)

Ainda segundo Walter Benjamin (1994), a obra de arte mais se expõe ao uso político, na medida em que o espaço de fruição mais se afasta do espaço ritual do qual se originou. Em suas palavras: *“À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas”* (p.173).

O deslocamento do romance-folhetim, no caso específico deste trabalho, do espaço ritual das folhas do jornal para o romance e, finalmente, do papel para o espaço visual da tela da televisão fornece as possibilidades de uso político da obra? Se a televisão não cria cultura, mas dessa se apropria ‘apenas’ em favor de seus benefícios, torna-se inócua no que diz respeito à estratificação social? Ao contrário, na medida em que seu objetivo principal é a acumulação de capital financeiro, ela não se dirige a este ou aquele público, mas faz uma mescla do que seria o código cultural das diversas camadas da sociedade, a fim de ser decodificada por todos e por nenhum em especial. Para Pierre Bourdieu (1982) *“...a recepção dos produtos do sistema da indústria cultural é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores (uma vez que tal sistema tende a ajustar-se à demanda)”* (p.116-7). Buscando a hegemonia, a televisão tende a universalizar sua legitimidade como bem simbólico para toda uma sociedade, homogeneiza não como forma de abolir os desníveis, mas ratificando as diferenças hierárquicas.

Quando Bourdieu (1989) citava Marx ao falar na construção dos sistemas simbólicos, alertava que *“a imigração das idéias, (...), raramente se faz sem dano”* (p.8), pois toda representação simbólica é ideológica, conseqüentemente, facciosa e comprometida. Então, se a televisão é um produto da indústria cultural e erigida pela classe que detém o poder econômico, é a serviço da ideologia dessa fatia da sociedade que ela está. Citando, novamente, Bourdieu (1989):

*“... a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas*

*(designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante". (BOURDIEU, p.11)*

Apoiando-se na hierarquização das diferenças culturais, a televisão garante também a impermeabilização das fronteiras com as quais se delimitam todas as outras diferenças sócio econômicas. Além disso, com aparente indiferença à heterogeneidade de classes, a televisão tende a fomentar a competitividade em favor do consumo, pois se a ideologia veiculada é a do cotidiano burguês (valores da classe socio-econômica alta) ela cria o sonho utópico nas classes menos privilegiadas sócio economicamente, que tudo fazem para também participar de um status superior, ou, por outra, frisa a impossibilidade desse acesso. Beatriz Sarlo (1994) tece importante comentário a respeito da tendência homogeneizadora da televisão:

*"El único obstáculo eficaz a la homogeneización cultural son las desigualdades económicas: todos los deseos tienden a parecerse, pero no todos los deseos tienen la misma oportunidad de realizarse. La ideología nos constituye como consumidores universales, aunque millones sean únicamente consumidores imaginarios. Si, en el pasado, la pertenencia a una cultura aseguraba bienes simbólicos que constituían la base de identidades fuertes, hoy la exclusión del consumo vuelve inseguras todas las identidades."* <sup>77</sup>(SARLO, p.116)

---

<sup>77</sup> "O único obstáculo eficaz à homogeneização cultural são as desigualdades econômicas: todos os desejos tendem a parecerem-se, mas nem todos os desejos tem a mesma oportunidade de realizar-se. A ideologia nos constitui como consumidores universais, ainda que milhões sejam unicamente consumidores imaginários. Se, no passado, pertencer a uma cultura assegurava bens simbólicos que constituíam a base de identidades fortes, hoje a exclusão do consumo torna inseguras todas as identidades." (Tradução nossa)



Tanto Theodor Adorno (1986) como Umberto Eco (1976) compartilham a idéia de que não é ignorando a produção da indústria cultural que se estabelece uma relação crítica com ela, mas é preciso enquadrá-la no foco de visão, reconhecendo sua influência nos processos sociais, e constatando que seu poder é simbólico e autogestado e não um poder real. No entanto, o ponto que os separa é o lugar de onde se faz a crítica. Enquanto para Adorno as tensões necessárias para a realização da crítica devem vir de fora, para Eco é de dentro que melhor se examina o objeto, e mais, é dessa forma que se relativiza a idéia dos efeitos. Se de um lado Adorno aponta os produtos da indústria cultural em bloco, como inimigos das possíveis tentativas de abolir ou minimizar as desigualdades sociais, de outro lado, Eco pondera e atribui esse poder nocivo somente a alguns veículos e não a outros. Ele afirma que é preciso examiná-los de forma particularizada, pois do contrário corre-se o risco de eliminar as discussões internas que estabelecem a dialética necessária à renovação. Ou seja, negá-la sem examinar suas especificidades, seria o mesmo que atribuir-lhe um poder incondicional.

E é como bem simbólico, que não mais se dissocia da cultura, que a TV precisa ser analisada. Diferente de outros bens simbólicos (artes plásticas por exemplo), a televisão recebe significação cultural de todas as camadas sociais e culturais. Ela exerce seus atrativos tanto nos letrados quanto nos analfabetos, percorrendo todo o território nacional em se fazendo (re)conhecer em cada espaço habitado do país. Diante de sua extensão e propósitos hegemônicos de massa, intencionamos, de dentro, como espectadores, refletir não sobre o veículo como um todo, mas sobre um de seus programas, qual seja: a *minissérie* “*Engraçadinha: seus amores e seus pecados*”. A discussão tem como foco o percurso de uma mesma obra em diferentes linguagens dentro da cultura brasileira - a literatura e a televisão - inter cruzando no debate as questões ideológicas determinadas por condições socioeconômicas e culturais.

Não se trata de aplicar critérios utilizados para análise de gêneros pré-eletrônicos, para usar uma expressão recorrente em Artur da Távola (1996), num produto da indústria cultural, que já de antemão seriam inadequados pela mudança do objeto, mas refletir sobre o deslocamento da palavra escrita à imagem visual. Duas semelhanças os aproximam: tanto o folhetim quanto a teledramaturgia não são obras fechadas no sentido de algo pronto entregue ao público, mas vão se construindo de capítulos em capítulos na tríade leitor/espectador-autor-obra. Também, ambos se identificam no processo de criação bem como na ideologia que os originou - a da indústria cultural.

# E A PALAVRA SE FEZ IMAGEM..

*“É um problema de constatação visual: - os quadris femininos vibram mais e há um desejo surdo e geral fazendo crispar as nádegas até de meninas. Parecia-lhe nítida e taxativa a relação entre o sexo e a epopéia industrial.”  
(RODRIGUES, 1994, p.552)*



## A CENA E O TEXTO

Há um enterro. As pessoas, todas de preto, choram em volta de um túmulo. Chove muito. A câmera vai focalizando os personagens e a voz narradora os apresenta aos telespectadores. A câmera são os olhos da voz. Então, a voz se revela e se aponta como numa fotografia: “*E esta sou eu...*”. É *Engraçadinha* que, na televisão, antecipa a metade de sua história e a introduz a partir do enterro do pai.

*Dr. Odorico* discursa enaltecendo as virtudes do morto: “*Amantes, nunca as teve!*”. Paralelos às palavras seus pensamentos vão até *Engraçadinha* e o desejo que ela lhe desperta. E, numa espécie de delírio, *Dr. Odorico* imagina-se trocando o discurso de despedida pelos elogios que seria capaz de fazer aos “peitinhos” dela. Sua excitação mental se materializa na imagem que revela *Engraçadinha* risonha, com os seios à mostra como se os exibisse a todos como um trunfo. A cena vai, no cemitério, da solenidade do discurso à imagem seminua de *Engraçadinha*, dando lugar à cena obscena do que ocorre apenas na imaginação. Assim, a palavra de Nelson Rodrigues começa a se fazer imagem na minissérie *Engraçadinha: seus amores e seus pecados*.

Diariamente, no início de cada capítulo, na voz que reconhecemos ser da atriz Claudia Raia - *Engraçadinha* depois dos trinta anos - há uma síntese dos acontecimentos do capítulo anterior, onde repetem-se as imagens já vistas na véspera. É como se ela recontasse a história duas vezes: uma que corresponderia à sua própria memória retomando as cenas anteriores e a outra para o telespectador. À *Engraçadinha* compete dar coerência aos fatos já narrados, ao que ela acrescenta comentários interpretativos da própria leitura de sua vida, isso se faz em substituição ao narrador do romance-folhetim, que não corresponde a nenhum personagem. Esse procedimento tanto pode ser visto como um recurso utilizado para captar aquele

telespectador que ainda não está acompanhando o seriado, ou para não perder/desmotivar a audiência daquele que não assistiu determinado capítulo; quanto pode ser visto como forma de tematizar, no sentido enunciado por Fredric Jameson (1996) como um movimento interpretativo tradicional: “*Tematização é, então, o momento em que um elemento, um componente, de um texto é promovido ao status de tema oficial, e nesse instante se torna candidato a uma honra maior, a de ser o ‘significado’ de uma obra.*” (p.113) *Engraçadinha* passa a ser o centro da narrativa no seriado, para a qual convergem todos os outros elementos.

Assim como esta, outras diferenças e também semelhanças aparecem num paralelo entre o romance-folhetim e o seriado de televisão. Sendo estas assimetrias/dissimetrias o fio que pretendemos seguir para explicitar os deslocamentos da produção cultural de seu espaço ‘original’ para um outro, capaz de reproduzi-lo sob a forma de um outro texto: da palavra à imagem.

## As Imagens se Reproduzem

### **a. A cena da farsa, no jantar:**

Na mesa do jantar: as tias, *Letícia*, *Engraçadinha* e *Dr. Arnaldo*, fisionomias taciturnas, com exceção do último. A câmera focaliza os pratos e a sopa é vermelha. *Dr. Arnaldo*, sempre numa postura formal, pergunta qual a razão de tanto silêncio e tristeza, uma vez que os casamentos que acabaram de marcar eram motivos suficientes para alegria. Então, ele conta que o dia de seu próprio noivado ficara na memória como o dia mais feliz de sua vida, e acrescenta ter sido a mãe de *Engraçadinha* a única mulher que ele amou, a única mulher da sua vida. Os presentes trocam olhares com *Engraçadinha*, como se todos - inclusive os telespectadores - soubessem da farsa, da mentira. *Dr. Arnaldo* se levanta e vai para a

biblioteca e ao tirar os óculos, como o vidro que separa o real do imaginário, vê a cunhada no divã.

*“Durante o jantar, Dr. Arnaldo observara, com uma surpresa inquieta, que a filha e a sobrinha estavam tristes. Tomando sopa, ele perguntava de si para si: - ‘Será o casamento?’ Talvez sim, talvez não. (...) Insistiu com certa excitação: - ‘Eu quando fiquei noivo de tua mãe’ - virou-se para Engraçadinha; e continuava, na sua embriaguez retrospectiva: - ‘Foi um grande dia da minha vida!’ (...) prosseguia: - ‘Tua mãe foi o único amor que eu tive na vida!’ E, como se desafiasse invisíveis opositores, repetiu: - Único! Por isso digo - passou o guardanapo na boca - digo que se pode, perfeitamente, amar uma única pessoa até morrer! Faltava com a verdade, mas sem nenhuma consciência da mentira. Só depois da preleção emocionada (ultimamente andava excitado) é que, subitamente, ele lembrou que, pelo contrário, jamais amara a mulher; e que, ao seu lado, experimentara apenas tédio, ou seja, esse tédio que ele considerava normal e inevitável no casamento. (...) Acabara o pêssego em calda, que era uma de suas referências de mesa. (...) Ergueu-se, apoiando-se na bengala: - Vou ler um pouco. Era uma inverdade; não ia ler nada. (...) Lá, deitado no divã, com a bengala encostada, entregava-se à saudade da ‘cunhada impossível’.” (RODRIGUES, 1994, p.150-51)*

#### **b. A cena após a castração, no hospital:**

Vitrais com motivos religiosos vão sendo focalizados lentamente. Jesus crucificado, santos. Músicas sacras emolduram a cena. Dr. Arnaldo pensa, enquanto caminha pelos corredores do hospital: *‘Sílvia não é homem. Sílvia deixou de ser homem.’* Olha uma imagem de Cristo na cruz: *‘A bem da verdade existe a alma. A alma está intacta.’* As músicas sacras se sobressaem e surge a imagem de Sílvia nu

com asas brancas de anjo. Ele sorri para *Dr. Arnaldo* que tem uma expressão de surpresa e horror. Se desvanece a imagem.

*“De vez em quando, andava pelo corredor, alta madrugada, com o cigarro queimando nos dedos: - ‘Sílvia não é homem! Sílvia deixou de ser homem!’. Até que, de repente, pensa na alma, descobre a alma. Dir-se-ia que uma luz o atravessara: ‘Sim, a alma!’. Abandonando um cigarro pela metade e acendendo um outro, tratava de pôr em ordem as duas idéias: - ‘Mas se uma simples mutilação, uma mutilação puramente física...’”* (RODRIGUES, 1994, p.165)

### **c. A cena do incesto/castração:**

*Engraçadinha* e *Leticia* esperam *Sílvia*, parecem nervosas. Ele entra e caminha pelo quarto, a câmera focaliza uma e outra como que acompanhando o pensamento de *Sílvia* fazendo sua escolha. Ele mostra a navalha, a câmera acompanha o olhar de *Sílvia* a uma e outra - *Leticia* se assusta e se enrijece ao olhar, *Engraçadinha* mantém a posição do corpo e a fisionomia é de uma espera desafiante.

Ele senta na cama ao lado de *Leticia*, dirige o olhar para *Engraçadinha* e a chama para perto. Rapidamente se dirige a *Leticia* e diz que a ama. *Engraçadinha* se aproxima como que excitada e fascinada pela navalha. *Sílvia* roça a navalha no peito de *Leticia* e diz que agora de posse da navalha ele pode tudo. Tensa, *Leticia* manda que ele beije *Engraçadinha* que está aos seus pés.

Os três iniciam movimentos que sugerem desejo e repulsa, que são jogados pela câmera em todas as direções. *Sílvia* para *Engraçadinha* ou *Leticia*, de *Leticia* para *Sílvia* ou para *Engraçadinha*, e é desta última que de posse do segredo joga com a (im)possibilidade de sexo, como única sabedora da proibição. O clima de perigo e suspense aumenta quando ouvem batidas na porta e ouvem a voz de *Dr. Arnaldo* perguntando se estava tudo bem. Os três interrompem o jogo e se mostram



tensos. Quebra-se o encanto que o desejo e o medo criavam. A sensualidade perigosa é substituída pela atmosfera romântica, a música indicando a tensão do suspense passa para o tango romântico de Piazzola. *Sílvio* declara seu amor à *Engraçadinha* e a convida para irem à biblioteca “*como da primeira vez*”.

*Letícia* é abandonada. O terceiro vértice do triângulo é jogado de lado, num restabelecimento da ‘normalidade’ heterossexual romântica entre o casal que se ama.

Já na biblioteca, ambos aparecem no auge da excitação, *Engraçadinha* resiste ao beijo e revela, então, que são irmãos. *Sílvio* sob o impacto da revelação cai de joelhos, como que atingido, leva ambas as mãos ao ventre e se dobra numa expressão de dor.

Os dois deitados no chão só a cabeça de ambos é visível. Falam desesperadamente e ao mesmo tempo. São focalizados lado a lado, estando os corpos em oposição. Apesar da revelação o desejo parece não desaparecer. Ele a convida para o sexo, ela não responde. Suas mãos se unem e se apertam com força.

Muda a cena. Aparece uma luz forte indicando que estaria amanhecendo. *Letícia* encostada à porta da biblioteca ainda dorme. *Sílvio* abre a navalha. *Engraçadinha* acorda e com olhar ingênuo parece querer adivinhar o que ele está pensando. Não há tempo para palavras, *Sílvio* mutila-se. Gritam *Engraçadinha* e *Letícia*. Gritos em uníssono se espalham pela casa.

“*Parou no meio do quarto. As duas não se mexiam. (...) Ele olha uma e outra: - ‘Eu amo Letícia’, era o que dizia a si mesmo. (...) Nem Engraçadinha, nem Letícia entendiam o fio da navalha caindo entre ambas. Aproxima-se de Letícia. Mas vira-se bruscamente para Engraçadinha. Baixa a voz: - Chega aqui. E para Letícia: - Te amo, Letícia. Estava rouco de angústia. (...) Agora está entre Engraçadinha e Letícia (e nem uma nem outra sabem qual vai ser a possuída e qual a testemunha);*

*uma delas balbucia: - Essa navalha! Então, ele encosta a lâmina, muito de leve, no rosto de Engraçadinha. A menina experimenta um terror inefável. Sílvio faz o mesmo em Letícia. (...) Súbito, batem na porta. Chamam da porta: - Engraçadinha! Engraçadinha! Era o pai.” (RODRIGUES, 1994, p.152-3)*

*“Estavam calados e atônitos. Ao chamar pela filha, Dr. Arnaldo interrompera, bruscamente, aquele delírio. O que ficara da embriaguez recente e maligna era apenas o vácuo. (...) - Eu amo você e não Letícia. Esse tom de adoração exaspera Engraçadinha. Gostaria de gritar-lhe; - ‘Não é isso Sílvio! Não é isso!’. Sonhava com uma violência que o rapaz agora lhe negava. Gostaria de gritar. (...) Ah, não queria esse amor triste apenas terno, nem violento, nem cruel. (...) Ele fala junto de sua orelha pequenina e sensível: - Vamos para a biblioteca. Não queres? Como da primeira vez. Vamos. - E repetia: Eu te levo. (...) Letícia trava-lhe o braço, numa súplica: - E eu? Sílvio a encara: - Você fica.*

*Abrem a biblioteca e entram. Ele torce a chave. Engraçadinha diz para si mesma: - ‘Sou irmã’. (...) Quando, porém, agarra Engraçadinha, esta balbucia: - Não beija. - Por quê? (...) Recua; diz-lhe, com um sofrimento quase doce: - Sou tua irmã. Não prima: - irmã. (...) Ele aperta a cabeça entre as mãos, na impotência do seu ódio: - “Sou teu irmão?” (...) Súbito ele cai de joelhos diante dela: - Queres? Repetiu: - “Queres?”. Silêncio. No corredor, Letícia prostrava-se em adoração junto à porta. (...) “Se continuares calada é porque queres como eu. Responde. Queres?” (...) A resposta perdera o sentimento da própria identidade. Imaginou que eram dois monstros cegos que morriam de amor numa gelada floresta marinha.*

*Muito depois - quase ao amanhecer - Sílvio ergueu-se. (...) Por fim, apanhou a navalha. De repente, Engraçadinha o viu fazer um risco intenso e luminoso. Era a luz quebrando-se na lâmina viva. Na sua mão, a navalha tornou-se ainda mais leve, macia, diáfana. Ele feriu a alma da própria carne. Foi um golpe exato.*

*Decepado, o cacho do sonho e da vida pendeu do filete vibrante. Finalmente, soltou-se.*” (RODRIGUES, 1994, p.156-8)

A palavra e a imagem se representam dialeticamente como presença e ausência. As imagens da mesma forma que anulam as palavras as produzem na sua representação. Nelson Rodrigues é cena, cena que se desdobra em outras cenas. As palavras em suas construções narrativas parecem ser posteriores às cenas das quais falam. E essa preexistência às palavras tende a facilitar a inserção da sua obra no panorama midiático das imagens.

Ao considerar as adaptações dos textos rodrigueanos ao visível (teatro/cinema/televisão), Victor Hugo Pereira (1994) diz:

*“As montagens teatrais e adaptações cinematográficas que ignoram os procedimentos de cruzamento entre a visibilidade e a palavra, e os processos de intensificação de sentido instituídos pelas obras de Nelson Rodrigues amortecem o seu efeito, submetendo-as a uma ótica coerente com a produção massiva de mensagens midiáticas e as lógicas redutoras como a da obscenidade.”* (PEREIRA, p.215)

Pelo menos nas cenas comparadas não aparecem esmaecidas as ‘intenções’ do autor. São cenas eróticas fortes, de violência, de castração, de incesto e de farsa quase ‘explícitas’, no fio da navalha entre a palavra e a imagem: o interdito de Bataille funciona eroticamente como mediador. O que poderia ser obsceno, como a imagem seminua de *Engraçadinha* no cemitério, é pura imaginação, imagem imaginada. E tanto as cenas de incesto como de castração, apesar de ocorrerem de fato, estabelecem, ao redor da navalha, uma atração (*Engraçadinha*) e uma repulsa (*Letícia*) como numa dança perigosa em que incesto e castração já se anunciam e se anulam pela transgressão que ambas (os dois lados da navalha) acabam por decretar:

a punição à transgressão do tabu é tão violenta quanto ele. A castração já se anunciava antes da transgressão.

O telespectador não é agredido conquanto está certo de que se trata de uma narrativa ficcional anterior a que se lhe apresenta como acontecida num tempo real. A cada início de capítulo e final de intervalo comercial somos lembrados pelas palavras escritas na cortina de apresentação de que se trata de uma minissérie baseada na obra de Nelson Rodrigues. Desta forma não se faz necessária a total domesticação da palavra do autor para que haja coerência ao meio ao qual está vinculada. O próprio autor concebia a ficção nos moldes catárticos. Na crônica *O teatro dos loucos*, em *O remador de Bem-Hur*, Nelson Rodrigues (1996a) deixa clara essa idéia: “*Mas vejamos a violência de Perdoa-me por me traíres. Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós.*” (p. 15)

Existe imagem mais próxima da figura assexuada que mesmo nua só evidencia a alma do que a do anjo? Tentando convencer-se de que a importância do corpo é menor do que a da alma - “*É o que eu digo, é o que a igreja diz, é o que Ele diz*” - Dr. Arnaldo traduz suas dúvidas e surge *Silvio*-angelical numa simbologia perfeita do deslocamento da identidade do corpo, para a da alma. *Silvio* deixara de existir como humano ao mutilar o sexo. E numa dúvida se haveria ‘vida’ deslocada do sexo a única imagem possível é a do anjo como ser alado.

A encenação da farsa social da ‘família brasileira’ fica bem representada, também, no jantar que ao invés de mostrar as alegrias que o casamento promete, revela a tristeza de cada personagem imerso em angústias que nada tinham a ver com o arranjo farsesco. Completa-se o quadro quando as imagens mostram a cunhada no divã como uma colagem às palavras de Dr. Arnaldo, que em *Asfalto Selvagem...*, desmente para si mesmo o engodo familiar. A sopa que se colore no

seriado, como que antecipa o ‘prato’ de violência que iriam ‘degustar’ dali a pouco. A imagem em cores do prato prepara o telespectador que, como o leitor do jornal, não pode folhear o romance-folhetim. A cor da sopa põe os sentidos do telespectador em alerta.

Da mesma forma, as cenas que preparam a revelação do parentesco entre *Engraçadinha* e *Silvio* e a mutilação deste. São momentos imagéticos que tão bem capturaram as palavras. Se vê o desejo, a excitação, o medo da traição, o suspense, o amor, o desespero e a dor. O sexo incestuoso, após a revelação, fica velado tanto nas mãos que se entrelaçam e se comprimem, quanto na metáfora dos monstros cegos que morriam de amor.<sup>78</sup> Tanto um quanto outro - *Asfalto Selvagem...* e a minissérie - roçam a zona proibida, ambos resguardam a possibilidade do não incesto quando revelado o verdadeiro parentesco.

## Entre a Cópia e o Original

### **a . A cena do encontro com *Silene*:**

*Dr. Odorico* em frente ao cinema, onde se lê na fachada “*Les Amants*”- Jeanne Moreau, Alain Curry e Jean Mark Bory. Em seus pensamentos, anuncia uma nova fase do cinema, onde os “*franceses vem tumultuar as famílias brasileiras*”. Caminha um pouco e entra numa lanchonete próxima. Ali, três adolescentes vestidas de uniforme colegial comentam o filme “*Les Amants*” e “*a tal cena...*” entre risos marotos. Em meio a conversa um nome se sobressai: *Engraçadinha*. *Dr. Odorico* ao ouvir o nome se aproxima e pergunta se realmente ouvira falar o nome *Engraçadinha*. Uma das adolescentes, que masca chicletes com voracidade,

---

<sup>78</sup> No texto rodrigueano não seria gratuita a metáfora do cego. É a confirmação do incesto numa referência à *Édipo Rei* de Sófocles.

confirma e diz ser sua mãe. Ele se exalta dizendo que “*em tudo há o dedo de Deus. Deus está nas coincidências*”. A colegial diz chamar-se *Silene*, as outras se despedem e ele se oferece para levá-la em casa para rever *Engraçadinha*.

*“Vinte anos depois, aqui, no Rio, na esquina de Ouvidor com Avenida, um senhor idoso esbarra numa menina que vinha em sentido contrário. Ela teria o quê? Digamos uns quinze, dezesseis (ou catorze). No seu uniforme colegial, meias coquete, saia azul, blusinha creme, tinha um olhar atrevido, um jeito livre e ousado de erguer a cabeça e projetar o perfil e, ao mesmo tempo, uma boca que parecia sempre prestes a beijar. (...) A menina sorriu-lhe e ia passar adiante, quando o senhor travou-lhe o braço: - Um momento. (...) - Menina, como é seu nome, minha filha? Sem timidez nenhuma, fez um espanto divertido: - ‘Por que?’. O chicletes que mascava dava-lhe aos lábios uma mobilidade a um tempo provocante e vagamente cínica, o outro pálido e trêmulo explicava: - Pelo seguinte, meu anjo: - eu conheci - há muito tempo já - uma pessoa que, naquela época, devia ter a sua idade e era o seu retrato, igualzinha, ouviu? Igualzinha a você. (...) - Como é o nome de sua mãe? (...)”*

*- Engraçadinha. O juiz recua, ligeiramente. Repete num deslumbramento: - ‘Engraçadinha?’. Balbuciou: - Vamos andando, vamos sair daqui! Você então filha de Engraçadinha! Oh, meu Deus. E seu pai chama-se Zózimo? Não é Zózimo? Perfeitamente, Zózimo! Que coincidência!”* (RODRIGUES, 1994, p. 193-4)

#### **b . A cena do suicídio do Dr. Arnaldo:**

Acelera-se o processo alucinatório de *Dr. Arnaldo*. O governador aparece na banheira rodeado de homens assinando papéis, fala ao telefone - com *Dr. Arnaldo* - enquanto é ensaboado. Ele se encaminha para casa enquanto pensa na “*decadência dos costumes, a degradingolada geral dos valores morais da sociedade*”. Na

biblioteca, ele vai tirando a roupa - a calça, a camisa e o paletó - enquanto simula a atuação num tribunal, onde ele próprio é julgado ao mesmo tempo que é o advogado de acusação. Enaltece suas virtudes de chefe de família, toda a sua vida de 'honradez' no exercício das funções de homem público. Em seguida, acusa-se de ter amado a cunhada, de ter traído os filhos e o irmão, de ser responsável pela gravidez da filha e pela mutilação do filho. Veste roupas limpas. Declara-se culpado e pede pena de morte a si mesmo.

*Sílvio*, novamente, aparece com asas de anjo, nu, com as mãos ensangüentadas cobrindo o ventre - a parte mutilada. Desta vez não sorri, seu aspecto é doente, sua fisionomia é séria. *Dr. Arnaldo* se aproxima, *Sílvio* sorri. Aparecem os pés ensangüentados - como Cristo na cruz, exposto aos fiéis - *Dr. Arnaldo* se abaixa para beijá-los. Músicas sacras reforçam a religiosidade das imagens.

*Dr. Arnaldo* senta à escrivaninha, coloca o revólver na boca e aparece o divã e a cunhada, que em seguida é substituído pelo governador na banheira dizendo-lhe que os homens de bem não se matam com um tiro na boca "*Tiro na boca é por demais obsceno.*" Ele obedece, olhar fixo como um autômato e dá um tiro no peito.

*"(...) Pensava novamente em Benedito Valadares: - o magro tranca-se lá. Caminha até a secretária, abre a gaveta e embolsa o revólver. Anda de um lado para o outro, sempre com a bengala (...). Há dois dias que, vivendo a agonia do filho, não pensava na 'cunhada impossível'. Só possuía uma vez, uma única vez. Um magro ou, pelo menos, certos magros não devem se despir para o amor. Sentando-se no divã, ele pensa em si mesmo e nas suas canelas espectrais.*

*E, então, começa a se despir. (...) Andou um momento, pela biblioteca, de botinas, bengala, com a sua nudez esguia e lívida. Essa autoflagelação de magro deu-lhe uma satisfação feroz. Em seguida começou a vestir-se, o Benedito Valadares cavalgando no tubarão de borracha; e, depois, via o mesmo Benedito Valadares, no banho, despachando com um secretariado subserviente e alvar.*

*Finalmente vestido, Dr. Arnaldo tira o revólver. Olha a arma com um certo amor triste. Naquele momento, queria só pensar na mutilação do filho. Se pudesse excluir tudo o mais, afastar de si o magro barrigudo de Minas ou, ainda, o Macedo Soares, de gatinhas bebendo água na cuia de queijo Palmira - se pudesse pensar na cicatriz que ainda sangrava. Lembrou-se do ventre da cunhada, o ventre que não podia ter beijado. Rezar, talvez. Não, não queria rezar.*

*Apanha o revólver, introduz lentamente o cano na boca. Mas aquilo pareceu-lhe de tal forma uma penetração obscena que preferiu, então, o tiro na cabeça. Encosta o cano na fronte. - 'Agora, só vou pensar em Sílvio'. Mas houve uma espantosa superposição de imagens - de Sílvio, dos lençóis ensangüentados, do Benedito nu, assinando despachos. Puxou o gatilho. Morreu sentado."*  
(RODRIGUES, 1994, p.177-8)

### **c . A cena de conclusão entre *Engraçadinha* e *Luiz Cláudio*:**

*Engraçadinha* e *Luís Cláudio* dançam abraçados no apartamento dele. Ela o abraça e pensa que só ela sabe que este é o último encontro. *Engraçadinha* mantém em segredo seu sobrenome e seu endereço. Ele se mostra inseguro, afinal somente ela tem o poder de determinar os encontros, a continuidade ou o término do romance. Só ela pode procurá-lo. *Engraçadinha* pede para ser amada como se fosse a última vez, beijam-se e muda a cena.

Ele dorme enrolado em lençóis de forma a cobrir-lhe o sexo. Ela vestida ao seu lado faz uma leve carícia e diz: "*Adeus, meu amor. Que Deus ilumine teu caminho*". Levanta e sai do apartamento.

É noite. *Engraçadinha* vem caminhando pela calçada, quando chega em frente a sua casa ouve o relinchar de um cavalo. E entre brumas, aparece São Jorge vestido



de armadura montado em um cavalo branco. Ela sorri, põe as mãos sobre o peito e exclama: “*Meu São Jorge!*”. Entra em casa apressada.

*“E, pouco depois, quando entram no apartamento, Engraçadinha se lança nos seus braços. Beija e é beijada. (...) Luís Cláudio desprende-se ofegante (...)”*

*Ela se desabotoa com uma espécie de cólera. (...) Luís Cláudio contempla, atônito, aquela nudez ereta e vibrante. (...) E, súbito soluça: - Quero ser amada como nunca mais... (...) - Esquece tudo. Esquece. Eu quero esquecer tudo. Mas tenho medo de gritar. Se eu gritar, tapa a minha boca. Foi agarrada, levada, numa espécie de rapto brutal. Houve um momento em que ela gritou. Luís Cláudio fechou-lhe a boca com um beijo. O grito morreu no fundo do ser.*

*Quando Engraçadinha chegou em casa, Durval já a esperava. Ela estava exausta de prazer, saturada de sonho. (...)” (RODRIGUES, 1994, p.555)*

É grande a diferença que caracteriza a reprodução de *Engraçadinha*, com a qual Nelson Rodrigues anuncia a “epopéia industrial”, os produtos seriais, e o esfacelamento do ‘original’ na era da “reprodutibilidade técnica” (usando a expressão benjaminiana). Se no romance-folhetim *Silene* é como uma cópia ‘fiel’, ‘igualzinha’ ao original, no seriado ela se parece no jeito, na petulância, nos modos, mas precisa dizer o nome, se remeter a origem para que *Engraçadinha* seja identificada na filha. Não teria sido mais óbvio retocar a maquiagem e apresentar ‘a mesma’, dispensando a palavra? No entanto, no mundo das imagens o reconhecimento da reprodução já é óbvio. Para Nelson Rodrigues se fazia necessário sublinhar a relação emergente entre o ‘original’ e a ‘cópia’, que ainda em outras instâncias se fazia questão de simular a existência do original, mas não nas páginas copiadas e recopiadas pela máquina do jornal. Lá era imprescindível escancarar o jogo da simulação. A palavra, neste caso, serve de suplemento, uma ferramenta para marcar, se não a reprodutibilidade, pelo menos o perigo de contágio transgressor de mãe para filha, numa espécie de gênese do mal. A reprodução já é

fato consumado, o que é preciso evitar é a contaminação com a vítima sacrificial que é *Engraçadinha*. Pois ela ao mesmo tempo que é levada a posição de honra temática (Jameson) é sacrificada como imagem do pecado. A imagem da atriz *Engraçadinha* corporifica o pecado. É preciso evitar a imagem evitando o contágio. A reprodução se efetiva em dois níveis: o de um texto que se reproduz num outro e o de uma personagem que se reproduz na outra. Esta relação que indica *Engraçadinha* (mãe) e *Silene* (filha) ou *Engraçadinha* I e *Engraçadinha* II uma relação de matriz e filiação, tanto no folhetim como ‘literatura industrializada’ (como os dois volumes do romance) e mais ainda no veículo reprodutor de imagens (a televisão). O texto rodrigueano comenta sua própria maneira de se reproduzir, indicando-se como paródia de reproduções na era industrial, a mulher integrando-se a ela como personagem-atriz, simulacro, máquina matricial que se reproduz em série.

Ainda um comentário se impõe a respeito das duas outras cenas que assinalam a diferença. Sebastião Milaré (1994) ao mostrar a inserção e uso do melodrama no Brasil afirma que: “*Se de início, atuou no sentido de programar o sistema ético do patriarcalismo, agora combate os vícios gerados pelo mesmo sistema, que confina as pessoas nas masmorras dos preconceitos e consolida a hipocrisia como norma das relações sociais.*” (p.37) Não seria possível omitir esta característica melodramática em Nelson Rodrigues. Seu trabalho desmascara, desde sempre, o confinamento das pessoas á artificialidade das relações sociais. São as falsas estruturas patriarcais que ruem definitivamente na morte de *Dr. Arnaldo*. É o pai que representa, que finge, que falsifica a moral, que exige obediência. Foi este o pai que não resistiu aos “*ataques à fortaleza patriarcal*” (MILARÉ, 1994, p.31) e caiu por terra. Não sem antes, em *Asfalto Selvagem...*, tentar em vão o perdão dos filhos. Eles, seus súditos, teriam o poder de restabelecer ou remendar a casa paterna através da concessão do perdão. Não o fizeram, talvez porque o Pai Totêmico, aquele a quem se reverencia miticamente, já havia sido canibalizado no incesto. Quem lhes pedia perdão era o homem que não fora convincente na sua representação. Nelson

Rodrigues ignora a lei do silêncio e da cumplicidade e ousa arrancar a máscara. Porém, Jean Baudrillard (1981) alerta: “... *é perigoso desmascarar as imagens, já que elas dissimulam que não há nada por trás dela.*” (p.12)

De outra forma, na minissérie, *Dr. Arnaldo* não se curva somente diante dos filhos, ele vai mais além (ou aquém) e encena seu próprio julgamento, elevando a justiça institucionalizada dos tribunais acima dos filhos. Ele não ignora que as ‘falhas’ paternas foram descobertas, mas ao pedir a condenação ao júri explicita que a penalidade vem das próprias relações sociais e não por um aniquilamento das estruturas mais profundas (do totem). O que se mostra é a impossibilidade de sobrevivência social que não seja sob máscaras. À queda de uma rapidamente há que vir outra no lugar.

Essa também pode ser a ordem exigida que resultou na redenção final de *Engraçadinha*. Como se vê, a imagem do casamento, da família, se restabelece com a volta dela, após um “*Adeus*” ao amante e a benção de São Jorge conferida com sua aparição. São acertos que transparecem ao público que, com alívio, vê as transgressões se diluírem no abandono do ‘amor proibido’ e na imagem santa que a perdoa e redime. A restauração da ordem, no final, vem do que está acima da natureza, à qual ela atribuía seus incontrolláveis desejos.

## CONTEXTO DA CRIAÇÃO DA MINISSÉRIE

O seriado foi feito pelo hoje extinto Núcleo de Arte da Rede Globo, responsável pelas minisséries e programas especiais nesta rede de televisão. Sob direção geral de Carlos Manga, ela foi ao ar em 25 de abril de 1995, de terça a sexta-feira no horário das 22:30 horas, durante quatro semanas. Cabe salientar que a confecção da minissérie fez parte da programação comemorativa dos trinta anos da emissora.

A ficha técnica deste seriado fornece os créditos de direção a Denise Saraceni e João Henrique Jardim, e de adaptação à Leopoldo Serran com a colaboração de Carlos Gerbase.<sup>79</sup> Como indicamos na introdução, foi com este último que realizamos uma entrevista e segundo pudemos constatar na leitura do roteiro por ele fornecido a partir de seu material de arquivo, praticamente todo seu texto de adaptação corresponde ao seriado veiculado. As informações obtidas, tanto na entrevista quanto no roteiro, foram da maior relevância na leitura crítica do seriado, motivo pelo qual retornaremos a elas com frequência.<sup>80</sup>

Um fato que merece destaque em relação ao contexto da estréia da minissérie na televisão diz respeito a uma reportagem publicada em revista de circulação nacional que antecedeu o seriado.<sup>81</sup> Essa revista trazia, em sua seção sobre televisão, uma matéria de duas páginas anunciando/comentando a minissérie, intitulava-se “*Baú de perversões*”, subtítulo “*O incesto, o lesbianismo e o adultério estréiam em*

---

<sup>79</sup> Ficha técnica completa colocada nos anexos.

<sup>80</sup> Sempre que fizermos uso destas informações *ipsis literis*, utilizaremos o nome do adaptador entre parênteses como referência de fonte.

<sup>81</sup> A reportagem foi publicada na *Revista Veja* que chegou às bancas na segunda-feira (24 de abril de 1995).

*minissérie de Nelson Rodrigues, na Globo*". As informações contidas na reportagem e as fotos que acompanhavam o texto testemunhavam o conhecimento prévio da minissérie pelo jornalista Alfredo Ribeiro, que assinava a matéria. A 'propaganda' da minissérie anunciava perversões e comportamentos sexuais considerados transgressores (incesto, lesbianismo e adultério), enquanto nas palavras de Carlos Gerbase esta minissérie era uma "*espécie de homenagem*" prestada a Nelson Rodrigues tanto por Carlos Manga quanto por Roberto Marinho; ambos, além de conhecedores da obra, conviveram com o escritor em suas atividades profissionais. Como é possível ler nos títulos, o tom da reportagem era o da 'depravação sexual' de Nelson Rodrigues que seria exposta na TV. É paradoxal que a emissora tenha utilizado um "*espaço de qualidade, que além de audiência, dá prestígio*" (Carlos Gerbase) na percepção de desqualificar o texto ou o próprio autor do mesmo. Podemos pensar que ou a 'propaganda' foi sensacionalista, propositadamente, para chamar a audiência para o sexo como a matéria narrativa de maior consumo ou ao jornalista escapou o sentido mais amplo empregado na adaptação da obra, reduzindo o trabalho aos clichês que vêm em Nelson Rodrigues a imagem do 'pecado' e a televisão como o mais 'moralista' dos veículos de comunicação de massa. Diz o jornalista: "*Nada foi demasiadamente aliviado em função do pudor natural do veículo, nem mesmo na passagem em que a prima lésbica (Maria Luisa Mendonça) dá um bote, beija na boca e suplica o amor de Engraçadinha.*" (RIBEIRO, 1995, p.137) De uma forma ou de outra, estava mobilizada a atenção do leitor da revista - aquele que talvez só ligue a televisão ocasionalmente - para a minissérie que estava no ar, além do telespectador habitual que conviveu com as "chamadas" nos intervalos da programação, pelo menos nos quinze dias que antecederam a estréia.

O trabalho de montagem da minissérie contou de um lado com a paixão entusiástica dos três diretores e de alguns atores pela obra de Nelson Rodrigues e, de outro lado, com um certo distanciamento do adaptador que centrou-se "*no fato de estar criando uma minissérie, que o veículo era a TV e que não possuía um*

*conhecimento aprofundado da obra do escritor.*” (Carlos Gerbase)<sup>82</sup> Resultou numa mescla da objetividade técnica exigida pelo meio com um sentimento tributado ao autor. Junção perfeita?

O trabalho de adaptação, para Gerbase, por mais fiel que seja ao livro, acompanha algumas especificidades do veículo. Delas tecemos breves comentários.

Primeiro, há que ser considerado o deslocamento do veículo que promove mudanças na palavra, que perde força para a imagem, e na verossimilhança que neste deslocamento exige outro tratamento. Se para o folhetim e na seqüência dos fatos é acrescido, à segunda descrição do enterro (página 188), o gozo de *Engraçadinha* ao comprimir-se contra um túmulo próximo integra-se facilmente ao texto, na televisão pareceria totalmente gratuita uma cena que retratasse a excitação sexual da filha no enterro do pai, pareceria “*sexo gratuito, ou pornografia*” (Carlos Gerbase). Ao contrário dos seios nus de *Engraçadinha*, cena perfeitamente verossímil “*porque é imaginação do Dr. Odorico e todos imaginam uma mulher nua, mesmo nas situações mais inusitadas.*” (Carlos Gerbase)

Essa observação do adaptador parece contrariar a ‘lógica da obscenidade’ que comumente é atribuída à televisão. Louvável preocupação em não reduzir o texto, como já o fizeram outras adaptações, para o cinema por exemplo, ao sexo mostrado como pornografia. No entanto, nesta busca de verossimilhança *Engraçadinha* é domada, domesticada em sua construção de personagem para TV que, apesar de transgressora, não é capaz de excitar-se sexualmente num cemitério no enterro do pai. A personagem aparece mais integrada ao tecido social ao abandonar seus ‘instintos’, considerados inverossímeis.

---

<sup>82</sup> Alguns atores e atrizes quiseram homenagear Nelson Rodrigues e tiveram seus nomes destacados dos demais e apresentados ao final da minissérie. Reproduzimos a lista juntamente com a ficha técnica nos anexos.

O segundo pressuposto, por ele considerado, é o da linearidade que deve ser empregada na seqüência interna dos textos, pois o encadeamento dos fatos deve ser bem explicitado uma vez que a fragmentação é característica da televisão, “*em televisão evita-se o flashback*” (Carlos Gerbase). A linearidade com que os fatos são apresentados (à exceção da cena em *flashback* com a qual iniciamos este capítulo) dá uma outra ordem à história diferente da empregada por Nelson Rodrigues. Como já comentados na primeira parte dessa dissertação (p.49), o autor não utilizou a seqüência cronológica na exposição dos fatos o que acaba por imprimir marca própria na técnica dos cortes para causar o suspense. ‘Arrumando’ a linha do tempo, a televisão faz outros cortes no corpo narrativo que não os do autor, evitando a dispersão de um público pouco acostumado aos *flashbacks* (mesmo considerando o horário e o público que é tido como diferenciado), narrando uma história nos moldes tradicionais do começo, meio e fim.

O terceiro aspecto, ele chama de “*atualização da obra*”:

“No livro, Nelson Rodrigues fala treze vezes na inauguração de Brasília. Ora, eu não posso passar tudo isso para o seriado. Ele escreveu isto ao sabor dos acontecimentos, hoje não faz sentido. Criar o clima da época sim, fazer referência ao acontecimento. Mas retirei tudo que era acessório à trama na televisão.” (Carlos Gerbase)

Não é possível afirmar que a ‘limpeza’ tenha vindo em prejuízo da obra, no entanto, nessa ‘higienização’ foi escrito outro texto. Mesmo reconhecendo como verdadeiro o argumento da escrita ao “*sabor dos acontecimentos*”, as referências tomadas como ‘acessórios’ serviam, em Nelson Rodrigues, a nosso ver, como emoldurações das tramas, elas se expandiam e se entrelaçavam aos personagens. Brasília, por exemplo, era o paraíso idealizado pelos amantes, tanto *Dr. Odorico* como *Luís Cláudio* propunham à *Engraçadinha* que fugissem para lá. Uma idéia de

‘ilha da fantasia’ que até hoje parece pairar sobre a cidade, senão no sentido romântico, ao menos no sentido político.

E, por último, são os limites impostos pelo cronograma e pelo orçamento definidos pela emissora que balizam o trabalho de adaptação. Estes limites são determinantes na escolha dos cenários internos e externos, número de personagens, equipamento a ser utilizado, figurinos e outros aspectos técnico-administrativos presentes na elaboração das minisséries. São, por certo, limites proporcionais aos impostos a Nelson Rodrigues na redação do jornal: despesas do jornal, tiragens, vendas, tamanho da coluna, necessidade de convivência do texto com outros textos na mesma página, etc.

Há pelo menos mais três aspectos que devem ser citados e que fazem parte da composição da minissérie.

No texto rodrigueano a história central se abre permitindo a inserção de diversas outras histórias a partir dela. Há várias idéias que são exploradas que, mesmo ligadas a ela, não lhe são fundamentais. Em Nelson Rodrigues, os personagens destas narrativas paralelas parecem ter vida própria, independentes da ‘saga’ de *Engraçadinha*. São muitos os exemplos, dos quais destacamos o crime cometido por *Leleco* que, embora seja transposto para o seriado, chega ao final ‘solucionado’. Se para Nelson Rodrigues não parecia importante restabelecer sua imagem junto ao público, para o texto televisivo isto se fez necessário. E, o rapaz aparece negando a homossexualidade de *Cadelão* junto ao pai, o que em *Asfalto Selvagem...* só fora um pedido feito antes de morrer. O repórter, através de sua intervenção junto ao advogado, garante ao telespectador que *Leleco* será defendido em nome da ‘legítima defesa de sua honra’. O seriado arredonda as histórias diferente do romance-folhetim que apesar do personagem envolvido estar ligado a *Engraçadinha* - como eixo central - o incidente, aparentemente, está desvinculado dela. O seriado faz o movimento inverso ao do texto escrito e fecha as histórias secundárias em torno do eixo central.



Este processo rodrigueano se assemelha aos “modos da produção rocambolesca” descritos por Marlyse Meyer (1996):

*“Ponson du Terrail usa e abusa até o delírio de processo de gavetas dentro de gavetas, com muita confusão final, certa dificuldade em deslindar a miríade de fios narrativos, confusão que o ritmo ofegante da narrativa permite escamotear e que também é uma não-resolução de todos os enredos secundários, o que está aliás dentro da lógica narrativa da série Rocambole”.* (MEYER, p. 161-2)

Carlos Gerbase diz que as narrativas secundárias são abundantes no romance-folhetim. *“Lá elas não tem final, mas na televisão elas precisam ser fechadas. Então, alguns enxertos de cenas foram feitos no sentido de dar um final ao personagens, o Leleco por exemplo”.* (Carlos Gerbase) O adaptador explica que pensando no público de massa essas “pontas” são o ponto fraco do romance-folhetim. Esse processo de arredondamento acompanha também a construção das telenovelas, pois como explica a roteirista Rosa Calza (1996):

*“...: seja qual for a história que o roteirista pretenda contar, ela deve ser resultado das tentativas de todos os personagens empenhados na resolução do conflito principal ou impedimento maior (eixo que vai provocar o surgimento de conflitos menores) que pode surgir em forma de dúvida, de um pedido, de uma vingança, a chegada de um estrangeiro(a), etc.”* (CALZA, p.38-9)

Talvez aí esteja mais um sinal de parentesco da teledramaturgia com o “folhetim de terceira fase”, segundo o que observa Marlyse Meyer (1996) com relação à multiplicação dos enxertos narrativos:

*“Tudo entra nos eixos, os erros judiciários são corrigidos, os malvados punidos, a moça virtuosa mas pecadora reencontra seu lugar, o bastardo é reconhecido (igualzinho ao antepassado Sinclair das Ilhas...). As páginas finais, como o fim da telenovela, tranquilizam o leitor, dando um destino a todos os personagens cujas vidas acompanhou tanto tempo.”*  
(MEYER, p. 162)

É preciso considerar, também, como aspecto relevante, que a palavra escrita não foi totalmente transformada em imagens, em simbolizações; há a palavra que, se lida em *Asfalto Selvagem...*, foi ouvida na minissérie. Nelson Rodrigues questiona, problematiza, mostra os conflitos em que se movimentam os personagens quando descreve seus pensamentos, suas palavras não ditas, apenas refletidas, seus monólogos interiores como numa panorâmica do mundo psíquico. Especialmente em *Asfalto Selvagem...*, a construção dos personagens no imaginário do leitor se faz por meio dos diálogos, monólogos, abstrações, travessões, aspas e nas reticências tão usadas pelo autor para dizer mesmo na ausência da palavra. Alguns destes recursos foram utilizados na medida do veículo, pois no interior dos personagens, onde a imagem não se materializa, muitas das palavras foram reproduções sonoras de Nelson Rodrigues. Um grande número das palavras escritas pelo escritor foram ouvidas pelos telespectadores no seu conteúdo irônico, cômico, delirante, angustiante. Victor Hugo Pereira (1994), no já citado texto sobre as adaptações de Nelson Rodrigues, posiciona-se:

*“Não se deve passar ao largo, por exemplo, da ironia na construção dos freqüentes monólogos interiores dos personagens, na adaptação de Asfalto Selvagem (Engraçadinha I e II), já que esses comentários da ação e digressões acentuam justamente a incorporação de frases e citações da maior banalidade para formar uma espécie de*

*'bricolage' que é o mundo psíquico. Tratar esse material naturalisticamente como retrato da interioridade dos personagens, concebida nos moldes da tradição psicologista, seria um empobrecimento do estilo farsesco, aparentado com o folhetim, do texto original - o que felizmente o seriado apresentado recentemente na televisão evitou, mantendo o caráter caricatural dos personagens.*" (PEREIRA, p.215-6)

Também diz respeito ao som a composição musical das cenas. Peter Brooks aponta que a palavra melodrama, originalmente, significa um drama acompanhado de música. Ele lembra que, neste sentido, ela foi utilizada pela primeira vez por Rousseau para designar os solilóquios acompanhados de orquestra. Brooks (1985) explica: *"The word then came to characterize a popular drama dericed from pentomime (itself accompanied by music) that did not fi within any of the accepeted genres"* <sup>83</sup> (p.14).

Na minissérie *Engraçadinha*:..., este sentido melodramático foi expresso por um tango de Astor Piazzolla chamado *"Adiós Nonino"*, que serviu de marcação às cenas de paixão e anunciou o início e o término de cada capítulo e intervalos comerciais. A música acompanhou a protagonista nas duas metades em que se separam sua vida sempre que a cena expressasse seus amores por *Sílvio*, por *Luís Cláudio* ou na nostalgia deste sentimento ao referir-se à *Zózimo*. E para o telespectador estava indicado o drama de *Engraçadinha*, sempre que os primeiros acordes de Piazzolla eram ouvidos. Da trilha sonora também fizeram parte as músicas que marcaram época, *"Estúpido Cupido"*, por exemplo, auxiliando na caracterização do tempo da narrativa; bem como as músicas tema dos filmes *"E o*

---

<sup>83</sup> "A palavra então veio para caracterizar um drama popular derivado da pantomima (ela mesma acompanhada pela música) que não coube dentro de nenhum gênero aceito" (Tradução nossa)

*vento levou...*” e “*Les Amants*”, as músicas sacras e as que reconhecidamente fazem parte das cenas de suspense e comédia.

## MINISSÉRIE E FOLHETIM: PRODUTOS QUE SE APROXIMAM

Poderíamos dizer que por suas características folhetinescas originais, semelhantes ao caráter serial melodramático do formato televisivo, *Asfalto Selvagem...* mostrou-se um texto adequado ao seriado de TV? Nelson Rodrigues escrevera um texto literário da cultura de massa - folhetim, portanto, hierarquicamente, análogo - quanto à intenção de público - ao meio que agora o veicula? Essas questões abertas na segunda parte desse trabalho (p. 95-6) podem ser agora melhor encaminhadas.

A narrativa rodrigueana parece não se constituir num processo de metamorfose com intenções sócio-pedagógicas para se ajustar ao tecido ficcional plano da novela, as quais caracterizaram os folhetins melodramáticos brasileiros denominados como os de terceira fase, aqueles que darão origem à teledramaturgia. O que Nelson Rodrigues parece fazer é uma profunda incisão na representação melodramática, que ao mesmo tempo mostra a extensão do corte sem ignorar a superfície que o constitui. Ou seja, se o melodrama é excesso, ele expõe o corte de onde se origina. Desta forma é possível questionar: a TV produziu cortes de maneira a eliminar as interfaces do texto com as estruturas mais ‘profundas’ de um gênero literário, a fim de torná-lo ‘palatável’ ao público de massa?

O romance-folhetim de Nelson Rodrigues traz uma espécie de esquizofrenia, na qual muitos elementos são apresentados rompendo com seus significados reconhecíveis, e sem que se unam a outras cadeias significantes. No seriado, por sua vez, as rupturas são apresentadas e rapidamente encaminhadas a novas/velhas amarrações, reatando significados que a tradição decodifica. O seriado reorganiza a temática em torno de *Engraçadinha*.

Esta centralização é de duplo significado, uma vez que ela serve à espetacularização do sexo, numa redução do uso denunciatório que Nelson Rodrigues faz, como também serve de vítima sacrificial como depositária dos pecados que ‘graças’ à televisão se mantêm longe de nós. Consumimos e sacrificamos *Engraçadinha* com nosso olhar *voyeur* de telespectadores. Ana Luiza Andrade (1994) mostra como através do *voyeur* se cruzam os textos rodrigueanos e a cultura de massa:

*“Mais justo seria compreender a sua [de Nelson Rodrigues] marca representativa na cultura brasileira precisamente nas malhas políticas de fabricação do espetáculo através do voyeurismo - pela única abertura democrática - o buraco da fechadura! - possibilitada pela cultura de massa: em suas crônicas, seus romances de consumo, seus melodramas folhetinescos que tão bem sintetizam a força de sua circulação social, ele nos expõe, espetacularmente, os mecanismos perversos de sua sedução.”*  
(ANDRADE, p.179)

O *voyeur* mostra o limite entre o dentro e o fora e o quanto este limite pode ser mais ou menos reforçado pelos interditos da cultura. É a renda de um fino pano ou a tela da televisão. É o olhar do *voyeur* que escolhe a textura para proteger a si mesmo e o objeto desejado. Em seu modo *voyeur* de ver a realidade social, Nelson Rodrigues se expõe à cumplicidade da televisão neste movimento de (re)velar a realidade. E talvez, por esta razão, o autor esteja sendo tão amplamente apropriado pelo veículo. Nelson Rodrigues é um dos últimos *voyeurs*, uma vez que, como nos apontam os pós-modernistas, a tendência é a troca da expressão pela espetacularização que abole as fronteiras que separam o dentro e o fora, tornando tudo superfície e evitando a dimensão profunda.

Se em 1960 Nelson Rodrigues já apontava para os duplos, para o carácter farsesco das representações, hoje a ideia dos simulacros pode ficar mais clara, na medida em que o fim das verdades como objetos reais já não se insinua, mas se coloca presente. Nisto o cunho multiplicador da indústria cultural é exemplar: a proliferação serial dos produtos é eficaz na criação dos simulacros, rompendo efetivamente com a ideia da existência do ‘original’. A pista de que tudo não passava de simulação foi dada por Nelson Rodrigues e foi incorporada pela televisão numa minissérie que, a nosso ver, foi eficiente em mostrar o espetáculo ficcional.

A fragmentação ou o *puzzle* de imagens promovidos pela televisão altera o que Jameson (1996) chama de “*misterioso trabalho de memória*”, que começa com o acender das luzes no cinema ou no teatro. Para ele, desligar a televisão nada tem a ver com o processo elaborativo das imagens em um e outro espaços da cultura. Ele observa e pergunta:

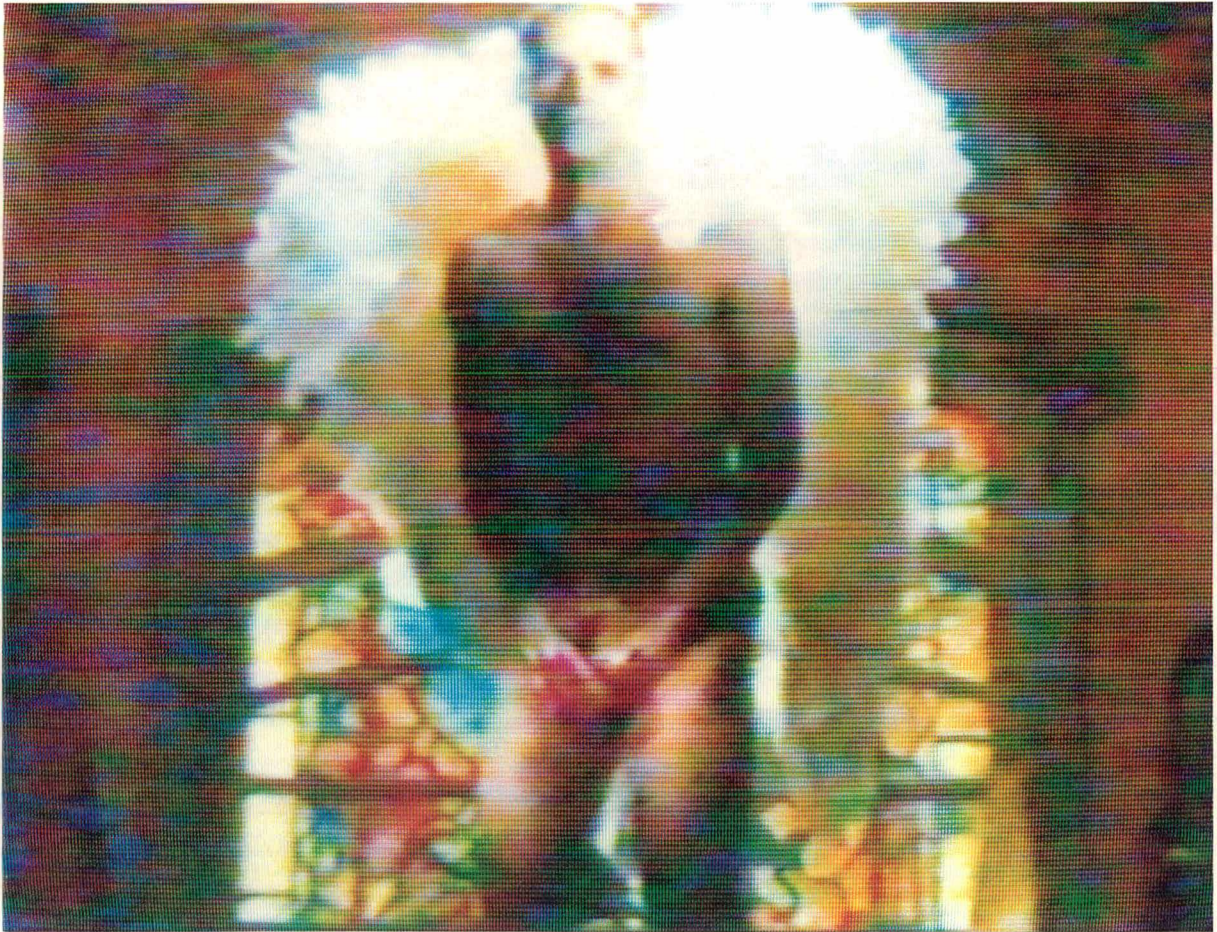
*“Caracterizar as séries de televisão, os dramas e similares, em termos de uma imitação de outras artes ou mídias (...), provavelmente nos condena a perder a mais interessante das características de sua situação de produção, a saber: como, a partir das linguagens rigorosamente não-ficcionais do vídeo a televisão comercial consegue produzir um simulacro do tempo ficcional.”* (JAMESON, p.98)

Jameson não poderia estar se referindo ao mesmo tempo ficcional criado pelos dramas seriados da literatura de folhetim? Este novelo que se faz de nó em nó, intercalado por tantas outras histórias e imagens que se impõem cotidianamente? O corte dos capítulos folhetinescos corresponde aos tantos intervalos que fragmentam a percepção humana. Ela é quem os interliga para produzir significados dentro do estilhaçamento da televisão, num processo educativo desta percepção, inaugurado em meados do século XIX pelos hábeis folhetinistas que se integraram à indústria cultural.

# EPÍLOGO

*“Batata! E o que faz o romance brasileiro que não vê isso? A nossa ficção é cega para o cio nacional!”  
(RODRIGUES, 1994, 552)*





O folhetim no Brasil já fez história, mas não saiu da história. De forma que tudo o que vem sendo produzido sobre ele não goza do distanciamento que os arremates proporcionam. É certo, no entanto, que algumas páginas já foram viradas, permitindo que o folhetim cumprisse o ‘ciclo natural’, envelhecendo e perpetuando-se em outras gerações de sua descendência.

Além de amplo e profícuo, o estudo de Marlyse Meyer (1996) sobre o folhetim instiga à amplificação dos trabalhos através das indicações dadas por ela. É possível produzir conhecimento sobre o folhetim uma vez que é vasta e variada a produção do gênero, mesmo aquele que tenha se distanciado do cânone por não contar com autoria renomada, ou por não ter ascendido à categoria romanesca da literatura. Trata-se de um trabalho que pode resultar em proveito da crítica cultural brasileira ao interrelacionar a sua história à das classes populares nos diferentes momentos históricos nacionais. Será que o folhetim, sendo considerado um gênero menor e, portanto, indigno do olhar crítico a partir do cânone propriamente literário, não teria impedido que textos e autores rendessem novos percursos para a literatura folhetinesca brasileira? Da mesma maneira o melodrama, como expressão narrativa, ao ser pejorativamente associado ao ‘folhetinesco’ da literatura deixa de ser levado em conta pelos críticos por ser considerado ‘marginal’.

O caráter melodramático dos textos de Nelson Rodrigues teria sido o grande obstáculo da crítica em sua consagração, mesmo como dramaturgo. Como aponta Sebastião Milaré (1994), eram os sinais de melodrama que “arrepriavam” os críticos diante da obra de Nelson Rodrigues. Rótulo de rebaixamento que pode obliterar a possibilidade de leitura crítica do autor, bem como dificultar a fermentação no que diz respeito a um hibridismo formal. Jameson (1996) diz que uma das características fundamentais dos pós-modernistas é “*o apagamento da antiga fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial, e o aparecimento de novos tipos de textos impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos os*

*ideólogos do moderno.*” (p.28) Esse é o tempo favorável à ‘exploração arqueológica’ sobre o folhetim na história literária, cultural e social brasileira.

O folhetim sobreviveu à fragmentação midiática uma vez que ele próprio se originou fracionado nos cortes jornalísticos. Diante da fabulosa capacidade de permanência das estruturas do folhetim no interior da cultura cabe uma questão prospectiva em relação a elas: de que maneira essas estruturas sobreviverão à quebra dos sentidos temáticos? Como se farão presentes na desnecessária existência do fio narrativo? Estas são questões que podem nortear o debate que promova o cruzamento das teorias da pós-modernidade com o folhetim. É o ‘velho’ visto com ‘novos’ olhos.

Diante das tendências revisionistas, torna-se evidente o redimensionamento dos chamados “bens simbólicos”. Mesmo mantendo-se dentro da produção da indústria cultural, o folhetim, que ocupou o lugar rente às margens enquanto palavra nos jornais, passa a ter lugar de honra enquanto imagem na televisão. Esse fato, por si só, não significa a morte da forma do folhetim? A sua adaptação e expansão, em termos de público, pela televisão, vem por força a torná-lo resíduo de uma forma cultural que antecede a cultura de massa da televisão. Novamente não estamos nos referindo ao lugar ocupado junto ao público que sempre o consagrou, mas na sua apropriação pelos meios eletrônicos, onde recebeu um lugar de prestígio na hierarquia dos bens simbólicos em troca das vantagens mercadológicas que ele proporcionou. O folhetim saiu das margens e passou a ocupar o centro num meio consagrado pela cultura brasileira (mesmo considerando as variações de consagração que ele abriga).

Palavra e imagem são representações culturais. Nenhuma delas é objeto real, mas modelos que se embricam a outros modelos políticos e sociais para significarem algo e oferecerem-se à produção de tantos outros significados a partir deles. E a colocação de Nelson Rodrigues na televisão tanto pode ser vista como simulação na

existência da ‘arte’ para alguns, como pode representar para outros o esfacelamento do ‘real’ da arte, da sua virgindade, ou suposta ‘pureza’, que ora se vê conspurcada ao mostrar-se, ela própria pela televisão, como simulacro.

Theodor Adorno (1995) aponta para a televisão com duplo significado. Primeiro, seria o “*da formação cultural: ou seja, enquanto por seu intermédio se objetivam fins pedagógicos*” (p.76). O segundo seria o seu contrário, que ele denomina “*função formativa ou deformativa operada pela televisão como tal em relação à consciência das pessoas*” (p.76). Em relação ao segundo, podemos pensar que o poder atribuído ao veículo parece superestimado em relação a todos os outros espaços sociais nos quais circulam os indivíduos, que também influenciam na formação cultural. Não seria a televisão por si só responsável pela deformação da consciência. E se, comprovadamente, o que ela veicula é a informação e não conhecimento, como tão bem nos lembra Baudrillard (1981), e se aquela vem desprovida de significado, como pode ser deformativa? Quando muito podemos qualificar a televisão como alienante, quando transfere o domínio dos “valores de distinção” para a classe dominante economicamente.

Quanto ao primeiro significado da televisão enunciado por Adorno, que nos parece decorrente de parte do segundo, é preciso ressaltar que o caráter de formador cultural só poderia ser suplementar, uma vez que consideramos o veículo de poder relativo. Caberia a outras instâncias sociais (sistema escolar, por exemplo), a nosso ver, a elevação dos níveis culturais da sociedade. No entanto, mesmo como suplementar, a televisão poderia fomentar o desejo pelo conhecimento ao invés de consumo material. Ela tem fracassado na sua função de desacomodar os sujeitos e instigá-los na busca de outro bem simbólico - o conhecimento como possibilidade crítica da sua realidade. Adorno estava correto ao nos prevenir de que é preciso olhar com desconfiança para a televisão em seu caráter educativo emancipatório. Ao que acrescentaríamos a necessidade de, a partir daí, revigorarmos o debate sobre as estruturas sociais que concedem à televisão poderes incondicionais de influência

nos comportamentos sociais (sexo e violência são exemplos recorrentes) eximindo os demais segmentos sociais de suas parcelas contributivas.

Outra suspeita adorniana que precisa ser revista é a de que, na produção em escala, dirigida às massas, há seguramente uma divulgação ideológica difícil de ser decodificada criticamente por um público que a consome indiscriminadamente. A questão para Adorno (1995) está em: “*como ver tevê sem ser iludido, sem se subordinar à televisão como ideologia?*” (p.79) Na questão há uma pressuposta neutralidade, acreditando-se que seria possível um produto cultural desprovido de valores ideológicos. Como já afirmamos anteriormente, não cremos em neutralidade no tratamento tanto da ‘arte’ quanto da ‘indústria cultural’. E é sob uma aparência de imparcialidade ideológica que a televisão vem se firmando como bem simbólico que atravessa as camadas econômicas, culturais, sociais e políticas. Ao contrário, se ela cumprisse o papel educativo-crítico que lhe apontou Adorno, acabaria por reconhecer as estruturas estratificantes das sociedades, fazendo com que somente alguns a assistissem, justamente aqueles que possuem outras possibilidades de cultura e entretenimento fora dela. O que, conseqüentemente, a destituiria como poder simbólico para todas as classes sociais, não desconsiderando a pluralidade de significados contidos neste ‘poder simbólico’.

Não são poucos os depoimentos que indicam fórmulas já testadas na reprodução da teledramaturgia. Há uma continuidade na confecção dos produtos que já é conhecida de seus produtores e que tem levado, quase que invariavelmente, ao sucesso: a escolha do horário em relação ao público que pretende atingir com determinada temática, a linguagem adequada às escolhas anteriores e assim por diante. Há uma ‘tradição’ que se repete, tanto no interior da televisão, quanto na ligação que essa mantém com a sociedade na qual está inserida. Isso como uma espécie de pacto de continuidade que tende à proteção mútua: de um lado a fiel audiência, e de outro, a evitação da dor e frustração que o descontínuo pode oferecer. Não cremos que a proposta de estabilidade seja conscientemente elaborada

ou explícita, no entanto, é bastante evidente que ambos os segmentos envolvidos se beneficiam. Todavia, podemos falar numa tradição revisada de tempo em tempo, que, se não representa rupturas pelo menos atualiza os diálogos, evitando cair em obsolescência.

Consideramos a adaptação de *Asfalto Selvagem...* para televisão um destes momentos de atualização, pois mesmo não acrescentando inovações aos padrões sociais, traz para um veículo de grande alcance de público questões já resolvidas num “inconsciente político”, como a queda da instituição familiar resultante da aliança capitalismo e patriarcalismo. De resto, orbitam os temas decorrentes da virgindade, dissolubilidade dos casamentos, falência das instituições de Estado, o sexo como mercadoria, ingerência do capital econômico em todas as instâncias da vida em sociedade, etc. E esses temas se ‘maximizam’ através da imagem sedutora, fazendo-se passar por atuais.

Como uma das primeiras questões que motivou esta dissertação, buscávamos construir um quadro de mudanças sociais que explicasse porque Nelson Rodrigues fora censurado ‘às famílias’ na década de 60 e amplamente apropriado nos anos 90. É claro que mudanças sociais marcaram a sociedade brasileira nestes trinta anos, mas são mudanças de caráter mais superficial do que profundo, pelo menos no que diz respeito à sexualidade, que é o rótulo sob o qual Nelson Rodrigues é reconhecido. Os jornais como veículos de massa acolhiam as palavras dele já em 1960. O que está sendo explicitado na década de 90 são as imagens, que inegavelmente atingem um maior número de pessoas do que atingia o jornal, mas que mantém a temática, a origem e o destino do folhetim. Em verdade, agora ele é legítimo por estarem amortecidos muitos dos impactos por ele provocados há trinta anos. Ou, como diz Jameson (1996), há uma transformação de perspectiva, se quisermos dizer na pós-modernidade, onde se percebe “*uma nova falta de profundidade, que se prolongada tanto na ‘teoria’ contemporânea quanto em toda essa cultura da imagem e do simulacro.*” (p.32)



Não é de estranhar que o folhetim, assim como tantos outros textos, sobreviva reproduzido na televisão uma vez que ela, como uma máquina devoradora, que reproduz de tudo um pouco, transforma-se numa espécie de vitrine que permanece, ao expor o que se passa à sua volta. Este movimento ininterrupto amortece os saltos e solavancos de uma sociedade, apresentando-os espetacularizados numa mesma frequência de ritmo, imagem e som.

Assim, para dar alguns exemplos, séries novelísticas como “*Roque Santeiro*” (Dias Gomes) e “*Gabriela*” (Jorge Amado) foram editadas respectivamente do drama e do romance à televisão, como sucessos ‘de audiência’ (não mais de ‘bilheteria’). A segunda - *Gabriela* - chegou a ter maior sucesso na televisão do que no cinema, sendo que o filme também foi extraído do romance. E este tinha o grande chamariz em sua vantagem, que foi a atuação de Marcelo Matroiani. Ambas as séries foram levadas ao ar num período de transição política, em que se iniciava a fase de ‘democratização’ pelos militares. É evidente que a identificação do telespectador passava pelo reconhecimento de um poder autoritário vigente nos ‘mandonismos’ regionais das séries, e que essa releitura amortecida na TV, de um ‘microcosmo’ do que já havia passado, propiciava um certo prazer. Além do que, um certo exotismo pelo ‘outro’ regional, explorado *ad nauseum* pela TV Globo, constitui uma ‘novidade’ domesticada, porém sempre bem vinda.

No entanto essa domesticação e esse exotismo são problemáticos, pois escondem preconceitos ou promovem falsas harmonizações, resquícios coloniais, racistas, misóginos, etc. Num momento de globalização cultural essas ‘amortizações’ fazem parte de um processo padronizador que tende a homogeneizar as diferenças, e a Globo (o nome aqui é significativo) se arroga às imagens pelas quais os brasileiros se espelham culturalmente. Uma crítica semiótica dos resíduos colonialistas, escravagistas, dos segmentos passíveis de corte por que reveladores da diferença e por não se prestarem à espetacularização, se faz necessária. Como observa Jameson (1995), grande parte da historiografia moderna se preocupa hoje

com a “...*questão da transição, o surgimento do mundo moderno ou do capitalismo, o nascimento milagroso da modernidade ou de um sistema de mercado secular, o fim da sociedade ‘tradicional’ em todas as suas formas*” (p. 233).

Se *Engraçadinha* se destaca, em última análise, por poder ser relida ou revista como transição de uma sociedade tradicional para uma moderna, essa releitura seria a da reencenação do trauma histórico em sua reiteração obcecada por um único evento - a decadência e a dissolução da família nuclear - que coincide com o paradigma freudiano em termos do triângulo edípico e do relacionamento entre filhos e pais, e que traz para o tema oficial o ‘sujeito do desejo’ como investimento libidinal. E, nesse caso, buscando a compreensão transitiva entre o antes e o depois, a mudança ocorre como ‘modernização’, como descreve Jameson (1995), “...*palavra filtrada por um certo tipo de ideologia burguesa contemporânea (e mesmo tecnocrática) de um estágio tardio de industrialização*” (p.233).



# ANEXOS

FICHA TÉCNICA E LISTAGEM DAS PARTICIPAÇÕES ESPONTÂNEAS,  
REPRODUZIDAS AQUI TAL QUAL CONSTAM NO TEXTO DA MINISSÉRIE:

Adaptação: Leopoldo Serran com a colaboração de Carlos Gerbase

Claudia Raia - Engraçadinha depois	Otávio Müller
dos trinta	Luiz Maçãs
Paulo Betti	Ernani Moraes
Pedro Paulo Rangel	Francisco Carvalho
Claudio Correa e Castro	Antonio Grassi
Maria Luisa Mendonça	Zilka Salaberry
Ângelo Antônio	Tonico Pereira
Alexandre Borges	Joel Barcellos
Mylla Christie	Enrique Diaz
Nicete Bruno	Carmo Della Vecchia
Sérgio Mamberti	Cândido Damu
Otávio Augusto	Cassiano Carneiro
Hugo Carvana	Louis André
Caio Junqueira	
Apresentando Alessandra Negrini	

Direção: João Henrique Jardim

Denise Saraceni

Direção Geral: Denise Saraceni

## ARTISTA QUE QUISERAM HOMENAGEAR NELSON RODRIGUES

(por ordem alfabética)

Ankito	Guilherme Karan
Anna Aguiar	Ítalo Rossi
Antônio Fagundes	José Lewgoy
Aracy Balabanian	Lília Cabral
Arlete Sales	Lima Duarte
Arthur Costa Filho	Louise Cardoso
Ary Fontoura	Lúcia Alves
Betty Goffmann	Mário Lago
Bia Seidl	Mauro Mendonça
Carlos Eduardo Dolabella	Nuno Leal Maia
Carlos Kroeber	Patrícia França
Chico Anysio	Reginaldo Farias
Chico Diaz	Rodrigo Penna
Eliane Giardini	Stênio Garcia
Eri Johnson	Thelma Reston
Estér Goes	Tony Tornado
Flávio Migliaccio	Vítor Fasano
Francisco Milani	Yoná Magalhães

# BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1995.

\_\_\_\_\_. **Sociologia**. In: COHN, Gabriel (org.). São Paulo : Ática, 1986.

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro : Zahar, 1985.

ANDRADE, Ana Luiza. The Inter(t)sex(t) of Clarice Lispector and Nelson Rodrigues: from drama to language. In: JOHSON, Randal(org.). **Tropical paths essays on modern brazilian literature**. New York : Garland Publishing, 1993.

\_\_\_\_\_. O Voyeur Nelson Rodrigues e a Teatralidade do Sexo. **TRAVESSIA** - Revista de Literatura Brasileira. Florianópolis : UFSC, n.28, p.159-180, 1.sem.1994.

ANTELO, Raúl (org.). **Identidade e representação**. Florianópolis : UFSC, 1994.

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 1994.

ARIÉS, Philippe. A Família e a Cidade. In: FIGUEIRA, Sérulo A.; VELHO, Gilberto (org). **Família, psicologia e sociedade**. Rio de Janeiro : Campus, 1981.

ASSIS, Machado. **Crítica literária**. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre : Jackson, 1955.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre : L&PM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa : Relógio D'Água, 1991.

BENHABIB, Seyla e CORNELL, Drucilla. **Feminismo como crítica da modernidade**. Rio de Janeiro : Rosa dos Tempos, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo : Brasiliense, 1994. - (Obras Escolhidas; v.1).

BOLZ, Norbert W. e LA FONTAINE, Michael de. Onde encontrar a diferença entre uma obra de arte e uma mercadoria? **Revista USP**, São Paulo, n.5, p.91-101, set./nov. 1992.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo : Perspectiva, 1982.

\_\_\_\_\_. **O Poder simbólico**. Rio de Janeiro : Bertrand, 1989.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo : Cia das Letras, 1992.

BRANCO, Lúcia Castello. Feminino feminino: Clarice com Cixous. In: FUNCK, Susana Bornéo (org.). **Trocando Idéias sobre a Mulher e a Literatura**. Florianópolis : UFSC, 1994.

\_\_\_\_\_. **O que é erotismo**. São Paulo : Círculo do Livro, 1983. (Primeiros Passos; v. 11).

\_\_\_\_\_. **O que é escrita feminina**. São Paulo : Brasiliense, 1991. (Primeiros Passos; v.).

BRESCIANI, Maria Stella M.. Cultura e História: uma aproximação possível. In: **Cultura. substantivo plural**. Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. New York : Columbia University Press, 1985.

BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Witting e Foucault. In: BENHABIB, Seyla e CORNELL, Drucilla (org.). **Feminismo como crítica da modernidade**. Rio de Janeiro : Rosa dos Tempos, 1991.

CALLADO, Antonio. É necessário trancar Nelson no teatro. **Folha de S. Paulo**, 8 jan., 1994. Ilustrada, p. 5-10.

CALZA, Rosa. **O que é telenovela**. São Paulo : Brasiliense, 1996. (Primeiros Passos; v. 302).

CANCLINI, Néstor Garcia. Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad. In: **Porto & Vírgula**. Porto Alegre, n.18, p.34-40, set./94.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: (1836-1880)**. 5.ed. São Paulo : Nartins, 1975.

\_\_\_\_\_. **Dialética da malandragem. Jornalivro: ensaio**. São Paulo, n.8, p.42-7, 1972.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade.** São Paulo : Ed. Nacional, 1985.

CÂNDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de ficção.** São Paulo : Perspectiva, 1968.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico.** São Paulo : Cia das Letras, 1992.

CIXOUS, Hélène. Aproximação de Clarice Lispector: deixar-se ler (por) Clarice Lispector. a paixão segundo C.L. **Rev. TB**, Rio de Janeiro, n.104, p. 9-24, jan./mar., 1991.

CLARK, Fred M. Relações Impermanentes: Texto e Espectador no Teatro de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues. In: **TRAVESSIA.** Revista de Literatura Brasileira. Florianópolis : UFSC, n.28, p.105-123, semestre/1994.

COSTA, Cláudia Lima. O leito do Procusto: Gênero, Linguagem e as Teorias Feministas. In: **Cadernos Pagu.** n. 2, p.141-174, 1994.

COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício.** Rio de Janeiro : Relume Dumará, 1992.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura:** Uma Introdução. São Paulo : Martins Fontes, 1994.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados.** São Paulo : Perspectiva, 1976.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. **Da profecia ao labirinto:** imagens da história na ficção Latino-Americana contemporânea. Rio de Janeiro : Imago, 1994.

FLAX, Jane. Pós-Modernismo e Relações de Gênero na Teoria Feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pós-Modernismo e política.** Rio de Janeiro : Rocco, 1991.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir.** Petrópolis : Vozes, 1975.

FREUD, S. **Totem e tabu.** Rio de Janeiro : Imago, 1974. (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud; v. XIII).

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala.** 29ed. Rio de Janeiro : Record, 1994.

FUNK, Susana Bornéo (org.). **Trocando idéias sobre a mulher e a literatura.** Florianópolis : UFSC, 1994.

- GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1986.
- GREGORI, Maria Filomena. **Cenas e queixas**: um estudo sobre mulheres, relações violentas e a prática feminina. Rio de Janeiro : Paz e Terra: ANPOCS, 1993.
- GROSSI, Miriam Pillar e MIGUEL, Sônia Malheiros. **A trajetória do conceito de gênero nos estudos sobre a mulher no Brasil**. Florianópolis : 1990. (Mimeo).
- GUIDARINI, Mário. **Nelson Rodrigues: flor de obsessão**. Florianópolis : UFSC, 1990.
- HARAWAY, Donna. Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). **Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro : Rocco, 1994.
- HELENA, Lúcia. A literatura segundo Clarisse. **Rev. TB**, Rio de Janeiro, n.104, p.25-42, jan./mar., 1991.
- HERTZ, Robert. A Proeminência da mão direita: um estudo sobre a polaridade religiosa. In: **Religião e Sociedade**.
- HOINEFF, Nelson. **A nova televisão**: desmassificação e o impasse das grandes redes. Rio de Janeiro : Relume-Dumará, 1996.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. A historiografia feminista: algumas questões de fundo. In: FUNCK, Susana Bornéo (org.). **Trocando idéias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis : UFSC, 1994.
- \_\_\_\_\_. (org.). **Tendências e impasses**. O Feminismo como Crítica da Cultura. Rio de Janeiro : Rocco, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Pós-Modernismo e política**. Rio de Janeiro : Rocco, 1991.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro : Imago, 1991.
- HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro : Rocco, 1991.
- JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro : Graal, 1995.
- \_\_\_\_\_. Periodizando os anos 60. In: Hollanda, Heloísa B. de. **Pos-modernismo e política**. Rio de Janeiro : Rocco, 1991.



- \_\_\_\_\_. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** São Paulo : Ática, 1996.
- KLAGSBRUNN, Marta; RESENDE, Beatriz (org). **A Telenovela no Rio de Janeiro 1950-1963.** Quase Catálogo 4. Rio de Janeiro : CIEC Escola de Comunicação UFRJ/MIS Fundação Museu da Imagem e do Som RJ, 1991.
- LAJOLO, Mariza. **O que é literatura.** São Paulo : Círculo do Livro, 1982. (Primeiros Passos; v. 7).
- LAURETIS, Teresa de. **Através do Espelho: mulher, cinema e linguagem.** In: **Estudos feministas.** Rio de Janeiro : CIEC/ECO/UFRJ, n.1, v.1, 1993.
- \_\_\_\_\_. **A Tecnologia do Gênero.** In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: O Feminismo como Crítica da Cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEAL, Ondina Fachel. **A leitura social da novela das oito.** Rio de Janeiro : Vozes, 1986.
- LEITE, Míriam L. Moreira. **Uma cosntrução enviesada: a mulher e o nacionalismo.** In: GOTLIB, Nádia Battela (org.). **A mulher na literatura.** Belo Horizonte : UFMG, 1990.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares de parentesco.** Petrópolis : Vozes, 1976.
- LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres.** 8.ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Eu e Jimmy.** **Folha de Minas Gerais,** Belo Horizonte, 24 dez. 1944.
- \_\_\_\_\_. **A paixão segundo G.H.** ed. Crítica. Brasília : CNPq, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Perto do coração selvagem.** 15.ed. Rio de Janeiro : F. Alves, 1992.
- LUFT, Lya. **A asa esquerda do anjo.** Rio de Janeiro : Guanabara, 1987.
- MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações.** São Paulo : Perspectiva, 1987.
- MATTOS, Sérgio. **The impact of the 1964 revolution on brazilian television.** Texas : V. Klingensmith Independent Publisher, 1977.

- MATUCK, Artur. **O potencial dialógico da televisão**: comunicação e arte na perspectiva do receptor. São Paulo : Annablume/ECA-USP, 1995.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo : Cia das Letras, 1996.
- MICELI, Sergio. **Poder, sexo e letras na república velha**. São Paulo : Perspectiva, 1977.
- MILAN, Betty. **O que é amor**. São Paulo : Círculo do Livro, 1983. (Primeiros Passos; v.11).
- MILARÉ, Sebastião. Nelson Rodrigues e o Melodrama Brasileiro. **TRAVESSIA** - Revista de Literatura Brasileira. Florianópolis : UFSC, n.28.p.15-46, 1.sem.1994.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo : Cultrix, 1989.
- MOLES, Abraham. **O kitsch**. São Paulo : Perspectiva, 1975.
- MORAES, Eliane R. E LAPEIZ, Sandra M. **O que é pornografia**. São Paulo : Círculo do Livro, 1984. (Primeiros Passos v. 11).
- MORICONI, Italo. Pedagogia e Nova Barbárie. In: **Cultura. substantivo plural**. Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.
- MUKARÖVSKÝ, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa : Estampa, 1981.
- NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo : Perspectiva, 1969.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da diferença**. São Paulo : Brasiliense, 1991.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Rumo à Eva do futuro: a mulher no romance de Clarice Lispector. **Remate de Males**, Campinas, n. 9, p. 95-105, 1989.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo : Brasiliense, 1988.
- ORTIZ, Renato e outros. **Telenovela**, história e produção. São Paulo : Brasiliense, 1989.
- PAIVA, Miguel de Oliveira. **Dona Guidinha do Poço**. São Paulo : Saraiva, 1952.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. Nelson Rodrigues e a Lógica da Obscenidade. **TRAVESSIA** - Revista de Literatura Brasileira. Florianópolis : UFSC, n.28, p. 195-218, 1.sem.1994.

RIBEIRO, Alfredo. Baú de perversões: o incesto, o lesbianismo e o adultério estréiam em minissérie de Nelson Rodrigues, na Globo. **Revista Veja**, São Paulo, p. 136-7, 26 abr./ 1995.

RODRIGUES, Nelson. **Asfalto selvagem: Engraçadinha: seus amores e seus pecados**. São Paulo : Cia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **A cabra vadia**: novas confissões. São Paulo : Cia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **O casamento**. São Paulo : Cia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **A coroa de orquídeas**: e outros contos de a vida como ela é... São Paulo : Cia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **O homem proibido**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1981. (sob pseudônimo de Suzana Flag).

\_\_\_\_\_. **A menina sem estrela**. São Paulo : Cia das Letras, 1994a.

\_\_\_\_\_. **Meu destino é pecar**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982. (sob pseudônimo de Suzana Flag).

\_\_\_\_\_. **O óbvio ululante**: primeiras confissões. São Paulo : Cia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **O remador de Bem-Hur**: confissões culturais. São Paulo : Cia das Letras, 1996a.

\_\_\_\_\_. **Teatro completo**. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994b.

\_\_\_\_\_. **A vida como ela é...**: o homem infiel e outros contos. Rio de Janeiro : Companhia da Letras, 1995.

SANTOS, Antônio Carlos. Toda Nudez e um Idílio: Serginho e o Ladrão Boliviano. In: **TRAVESSIA**. Revista de Literatura Brasileira. Florianópolis : UFSC, n.28, p. 183-193, 1º semestre/1994.

SARLO, Beatriz. **El imperio de los sentimientos**. Buenos Aires : Catálogos Editora, 1985.

- \_\_\_\_\_. **Escenas de la vida posmoderna:** intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Buenos Aires : Ariel, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas:** forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo : Duas Cidades, 1981.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Pelos caminhos do coração selvagem: sob o signo do desejo. **Rev. TB**, Rio de Janeiro, n.104, p.83-100, jan./mar., 1991.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul/dez 1990.
- SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro : UFRJ, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Tal Brasil, qual romance?**. Rio de Janeiro : Achiamé, 1984.
- TÁVOLA, Artur. **A telenovela brasileira**. São Paulo : Globo, 1996.
- WALDMAN, Berta. Figurações da Margem: algumas anotações sobre o texto de Nelson Rodrigues. **TRAVESSIA** - Revista de Literatura Brasileira. Florianópolis : UFSC, n.28, p.129-157, 1.sem.1994.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro : Zahar, 1979.
- WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. São Paulo : Círculo do Livro, [1984?].
- XEXÉO, Artur. **Janete Clair:** a usineira de sonhos. Rio de Janeiro : Relume-Dumará, 1996.

## FOLHETIM

(Chico Buarque)

Se acaso me quiseses  
Sou dessas mulheres  
Que só dizem sim  
Por uma coisa à-toa  
Uma noite boa  
Um cinema, um bolequim

E se tiveres renda  
Aceito uma prenda  
Qualquer coisa assim  
Como uma pedra falsa  
Um sonho de valsa  
Ou um corte de cetim

E eu te farei as vontades  
Direi meias verdades  
Sempre à meia-luz  
E te farei, vaidoso, supor  
Que és o maior  
E que me possuis

Mas na manhã seguinte  
Não conta até vinte  
Te afasta de mim  
Pois já não vales nada  
Es página virada  
Descartada do meu folhetim